محمد يونس

البناء الفني وانحسار الشكل

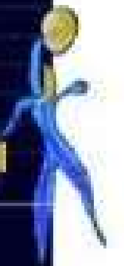
مقدمة نظرية

دار ومضة

البناء الفني وانحسار الشكل

محمد يونس

مقدمة نظرية



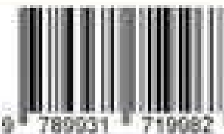
البناء الفني وانحسار الشكل



من يقرأ للحكيم هرمس قصصا يجدها تؤكد إطار البناء الفني للقصة القصيرة جدا، وهي كانت كبسولات اتخذت شكل الحكمة، وهناك أيضا كبسولات تشبه الأفكار الملغزة التي يطرحها الفلاسفة، واما التراث العربي فهناك أشكال عدة للكبسولة، كل منها قد اتخذ شكلا ملائما لمغزاه، ولا يهم أن كانت تشفي اسقام أم هي سم قاتل، ففي التراث العربي توافرت أشكال عدة للقصة القصيرة جدا، فمثلا اتخذت القصة القصيرة عند "اشعب" نمطا ساخرا وعبارة عن مشاهد كوميدية مسرودة تنتهي بمكر، وان كانت مجمل قصص اشعب التي سميت (نوادر) هي سرد شفاهي، أي هي محكيات، تقترب مما يروى في عالم الحكواتي الذي عرف في أزمنة تالية، ولو ندرس الكبسولة عند اشعب عبر البعد النفسي للأدب، لوجدنا فيها وجهين، كل منهما له ملامحه، فوجه الكوميديا هو ما يرسمه سرد السعي إلى النتيجة، ووجه التراجيديا ترسمه القفلة المفاجأة، والتي تقلب تفاصيل الحدث رأس على عقب، وينقطع خيط التواصل، وهنا تكون الضربة، والتي هي كما القشة التي قصمت ظهر البعير.

محمد يونس

E-mail: wamdaedition@gmail.com
dar.wamdaz@gmail.com
Tel: 00213657300415
رقم الايداع: 978-9931-719-98-2



9 789931 719982

دار ومضة
للنشر والتوزيع والترجمة

البناء الفني
وانحسار الشكل

مقدمة نظرية

محمد يونس

عنوان الكتاب: البناء الفني وانحسار الشكل

المؤلف: محمد يونس

التخصص الأدبي: مقدمة نظرية

الطبعة الأولى - 2021

رقم الايداع: 2 - 98 - 719 - 9931 - 978

الناشر: دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة

E-mail : wamdaedition@gmail.com

dar.wamda7@gmail.com

Tel : 00213657300415

المدير العام: سميرة قنون

تصميم: LA CASA NEGRA Para Diseño Gráfico

محمد يونس

البناء الفني وانحسار الشكل

مقدمة نظرية

دار ومضة
للنشر والتوزيع والترجمة













moha moha mohamed khatab

كبسولة الدواء الأدبي
في المعطى الفلسفي للفكرة

حين انهممت بدراسة هذا الجنس الأدبي المثير كتابة وتلقيا أيضًا، كنت مدركا أهمية في علاقة الجنس التاريخ البشري، وليس فقط كون القصة القصيرة جدا مثيرة للجدل وللانبهار والدهشة والسخرية وما يتمثل بها من مقومات أخرى، ومنها "القفلة" التي تغير تفكيرنا المتتبع مسار القص نحو النتيجة وتبقينا مبهوتين وتسلبنا إرادتنا إذا جاز التعبير، وهناك تأثير قوي وسريع، منه من يلمس في تلقي المادة الأدبية، وآخر أخفته ما هي قصص قصيرة جدا اتخذت لها أشكال أخرى، مثل الحكم والألغاز، ووجدت لهرمس الحكيم أكثر من قصة قصيرة جدا سردت بشكل يتناسب مع موقفه الفلسفي، وهناك في التراث العربي قصص أشعب وغيرها، وكون هذا النص الاستشفائي هو (كبسولة) كما يرى النقاد الإنكليز، الذين هم أول من اختص بدراسة هذا الجنس، إذن هي كما الدواء الشافي سيان ظنا أو واقعا، وتلك ميزة لا يملك جنس أدبي ذات التأثير، هذا الجانب مؤكد يجعل الفلاسفة يهتمون بها، وفعلا في البحث بثنايا التاريخ وجدت فعلا يوجد اهتمام فلسفي به، ومن يقرأ للحكيم هرمس قصص يجدها تؤكد إطار البناء التقني للقصة القصيرة جدا، وهي كانت كبسولات اتخذت شكل الحكمة، وهناك أيضًا كبسولات تشبه الأفكار الملغزة التي يطرحها الفلاسفة، أو ما

التراث العربي فهناك أشكال عدة للكبسولة، كل منها قد اتخذ شكلا ملائما لمغزاه، ولا يهم إن كانت تشفي أسقام أم هي سم قاتل، ففي التراث العربي توافرت أشكال عدة للقصة القصيرة جدا، فمثلا اتخذت القصة القصيرة عند " أشعب " نمطا ساخرا وعبارة عن مشاهد كوميدية مسرودة تنتهي بمكر، وأن كانت مجمل قصص أشعب التي سميت (نوادر) هي سرد شفاهي، أي هي محكيات، تقترب مما يروى في عالم الحكواتي الذي عرف في أزمنة تالية، ولندرس الكبسولة عند أشعب عبر البعد النفسي للأدب، لوجدنا فيها وجهين، كل منهما له ملامحه، فوجه الكوميديا هو ما يرسمه سرد السعي إلى النتيجة، ووجه التراجيديا ترسمه القفلة المفاجأة، والتي تقلب تفاصيل الحدث رأسا على عقب، وينقطع خيط التواصل، وهنا تكون الضربة، والتي هي كما القشة التي قصمت ظهر البعير.

حوت في اعتقادي المنظومة السردية الكبرى (الف ليلة وليلة) كبسولات مرتب بسرعة، كون تفاصيل أحداث تلك المنظومة سريعة وفيها مشاهد هي ذات مشاهد (الأكشن) في السينما، وهذا كان من جهة إيقاع السرد، والتي هي تتطلب إيقاعا أسرع من المعتاد، ومن جهة أخرى أن نمط كبسولة القصة القصيرة جدا كان هو ثيمة (أفلام كارتون)، وذلك لأنه يخالف المعتاد، وهذا ما جعل قصص ألف ليلة وليلة مادة وافرة الشرط في مجال ما يعرف بأفلام الدمى، وهناك أكثر مادة استخدمت

تقنية القصة القصيرة جدا، ولولا التعبير الفني المختلف، لكانت تلك المواد مجرد حكايات تقليدية تكررت مرارا دون أي إثارة، وطبيعي يقابل التلقي البصري تلك الحكايات كما جريدة الأسبوع الماضي، وهذا يؤكد تميز ذلك الجنس الأدبي عن قرينيه، فالرواية الواسعة والمتوالية التفاصيل، هي في توصيف موضوعي، تلك البداية التي يسعى بها السرد لتحقيق النتيجة، ولكن الرواية تنتهي بشكل طبيعي ومألوف، لكن الكبسولة تنتهي بشفاء سقيم، وهذا ما جعل همنغواي يفتن بها، وجعل قطبها تقنيا القاص الأمريكي (أو هنري) ينفرد بنمط من الكتابة الأدبية تفوق وبرع فيه إلى حد صار علامته المميزة والمعتبرة، ويعتبر بورخس الكبسولة لحظة زمن فارقة لا تقدر وأن فلتت ضاع كل شيء، وتلك القيمة المعنوية للقصة القصيرة جدا، والقيمة الأدبية لها اعمق بكثير.

أن تلك الكبسولات هي نصوص تؤكد بذاتها جنس القصة القصيرة جدا، وهي ليست كما اعتدناه وقبلناه من أحوال أو تقاليد، بل هي نمط مختلف أخاذ ويسحر ويربك يجلي زيفا متراكما تاريخيا عن حقيقة مسلوبة المعنى، ويقول في هذا التوجه تورو: (لم يعد أمام الفنان غير أشكال جديدة لم تتألف مع الزيف المتراكم)[1]، والكبسولة كانت هي المتطرف من الحكي أو المختلف، وبعد تطورها لم تغادر هذا المسار، لذا هي فن خالص

[1] عصر الرواية – د محسن جاسم الموسوي – مكتبة التحرير – ص 31.

تجريبه يحتاج دراية وكيان فنان، وأجزم أنه لا يصل إلى قيمة الفن الخالص فيها ولا يكتبها غير فنان.

وهي قيمة أدبية لا توازى، وهي ذلك الفن العظيم والتعبير الأدبي المعتبر إنسانيا، و(لا يكاد يختلف أحد من الباحثين في أن الفن العظيم كان دائما وعبر كل العصور، هو ذاك الذي يمثل خرقا للعادي اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية المضمونية، أو اللغوية بل تكاد تنسب إلى الخرق للمألوف والمستقر من القيم)[2]، لكن وهنا لا بد من القرار أن هذا الفن العظيم واللحظة الزمنية الخالدة صار بضاعة رخيصة، واستهلت كتابته بشكل معيب، وتكرر التجاوز الواضح للبعد التقني لذلك الفن، والبعض استخدم لغة مركبة من شعري - وسردي، وأنتجت من ذلك الفن أجناس ثانوية، فالبعض سعى أن يتحاشى التعارض مع الإطار الفني لجنس القصة القصيرة جدا، فابتدع تسمية (الومضة) معتمدا على قصر مساحة المادة المكتوبة في جملتين أو أكثر، وفي التحليل الفني للومضة نجد ارتباك خلقه تعارض، حيث تستخدم لغة الشعر المتعدية بطبيعتها المألوفة ووظيفتها شعرا، ويزاحمها فعل سردي، وهذا دليل على عدم فهم لآليات الكاتبة السردي التي يتمثل بها جنس القصة القصيرة جدا.

وهذا الاستسهال صراحة هو سم الجهل الذي لابد أن نتجرعه مرغمين، وإضافة لذلك السم القاتل، هناك نقاد اختلط عليهم

---

2 النقطة والدائرة – طراد الكبيسي – دار الشؤون الثقافية - ص 42.

الأمر، وذلك لعدم وجود دراية بأسس البناء، أو غياب القراءة العميقة لتقنية بناء الجنس، بل اعتمدوا على نصوص لا تتوافر في اغلبها عناصر بناء هذا الجنس، والغريب أن إحالاتهم خالية من المنطق، فلا بد لكل جنس أسس بناء تعتمد أساسا، وأي تجاوز لإطار تلك الأسس هو خلل أو فشل في إمكانيات التعبير الكتابي قد يكون، ولكن هذا الفن الخالص التاريخي الذي يمثله جنس القصة القصيرة جدا سيبقى كبسولة الشفاء الأدبي والبلسم السقيم أيضًا، كما سيبقى ذلك المهرج المكتوب الذي هو يضحكنا ولا يضحك.

المبدأ العام للفكرة

ليس من السهل تحديد ملامح القصة القصيرة جدًا، حيث هي منعرج في الإطار الذي يحدد ملامح القصة القصيرة، وبذلك تكونت ملامح تختلف جوهرًا إلى حد ما، وتلتقي شكلًا مع القصة القصيرة، ولا يمكن أن نجعل الشكل هو المعيار الأساس في الاعتقاد أو التفريق بين النوعين القصصيين، ومن البدء يجب أن نقر بأن هناك فوارق في البناء السردي إجمالًا وحتى الشكل يدخل في هذا التفريق، ولا يعتبر التشابه في حدود النسيج الشكلي نقضًا للتفريق، بل يندرج هذا في طبيعة كيانية القصة، حيث ملامح شكل القص تعتمد ذلك النسيج، وإن اشتركت الأشكال بين النمطين أو تشابهت لا يعني أبدًا أنهما لا تختلفان.

وهناك الكثير من القصص التي تنتمي إلى النوعين تمثلان عبر المنحى الفني اختلافًا وانتسابًا من خلال المنظومة الفنية إلى نوعين، فالقصة القصيرة جدًا لم تتضح ملامحها بشكل بائن إلى حد يفرق بسرعة بينها وبين القصة القصيرة، وكما أن الشكل كان أيضًا من الأطر التي ضيقت مساحة القصة القصيرة جدًا، فنجد أن أحد أبرز مؤسسي هذا النوع من القص لديه هناك قصص قصيرة جدًا كتبها (أو هنري) أو غيره تجاوزت حجم القصة القصيرة في قصص كتبت في بلدان أخرى، ولكن الشكل هو واحد في النوع الذي كتبه أو هنري يندرج تحت عنوان قصة قصيرة جدًا، ومثلت تلك التجربة عند أوهنري ريادة واضحة

الملامح، رغم أن هناك من يضع في تصور ضيق الأفق (إدغار آلان بو) على اعتبار حجم قصصه يتناسب مع التسمية، وكذلك كتبت (ناتالي ساروت) شكلًا قصصيًا مستحدثًا بنفس الوصف، ويعتمد الأفق الجوهري للمجتمع وبشكل فردي ومناحي هذا الأفق تمتاز بتنوع مستمر في نقل الأحاسيس، وتلك المزايا الحسية لا تتفق مع نسق الكتابة في القصة القصيرة جدًا، ولكنها تقترب من طبيعة السرد في الأقصوصة والومضة، حيث التكثيف فيهما قريب من (ساروت) في كشف الأحاسيس. وهناك ملامح عدة في البناء ووحدة الحكاية والمنحى السردي في القصة القصيرة جدًا تختلف إلى حد ما عما عليه في القصة القصيرة، ووجه الاختلاف أيضًا يختلف فأحيانًا يكون جزئيًا داخل أحد المقومات، وأخرى إجماليًا، وأرجو أن نضع في حسباننا نحن المهتمين بالأدب عدم إغفال فداحة الأخطاء الحاصلة في الإفهام والإجراء الكتابي، حيث هناك تمادٍ عفوي وهذا بدوره مؤسف أيضًا، لأن النشاط الأدبي بكل أشكاله له أسس وقواعد عامة تشكل أطر العمل والإنتاج وتسهم في توصيف وتحديد صفة الإبداع للجنس الأدبي المكتوب.

تسعى القصة القصيرة جدًا إلى تحديد ملامح لحظة اجتماعية محددة بنهاية لا نمطية ولا مرتبطة بسياق الحركة الدلالية للحكاية، ولكنها تنتهي بما يلغي إلى حد ما تلك الملامح، دون أدنى إخبار أو إشارة ولا حتى سياق دلالي، حيث تعتمد دائمًا حكايتها

مستوى من الإخبار المتواصل يشبه إلى حد ما مفهوم (وحدة الصورة)، ولكنه في النهاية يهشم تلك الوحدة بما هو غير محسوب أصلًا، وكأن السرد لجأ إلى تسريع إيقاعه السردي فوسع رقعة وحدة الزمن، ليتمكن الفعل السردي عبر تلازم القصة وحكايتها من تأهيل الطارئ، حيث الثالوث المعهود كإطار عضوي للقص في ترتيبه، قصة/ حكاية/ سرد، يمر بتعديل تفرضه طبيعة حركة السرد السريعة جدًا بهدف تشكل القصة أو تخلّقها، وهنا يؤدي التعديل إلى توازي سمتين، فالأولى في كون الحكاية جهة الدلالة، والثانية في كون السرد جهة ذرائعية تلك الحكاية، وزمن الجهتين لا يتأثر بالتهشم الذي يطرأ على الحكاية عبر السرعة الفائقة، كونه تشكيلًا ويمكنه استيعاب التغير التكنيكي في حركة السرد، فيكون للزمن الحكائي/ السردي الدور في الحفاظ على النظام الفني للقصة، ومن الطبيعي أن نمط القصة القصيرة جدًا هنا يجرد الحكاية إلا من الإبلاغ، حيث تسلسل الأحداث يكون خبريًا وليس دلاليًا كما في القصة القصيرة، وهي تتنوع وتختلف ولكن داخل حيز الإخبار، وهذا طبعًا كاستنتاج مستمد كليًا من قصص الكاتب الأمريكي (أو هنري)، ولكن ليس تطبيقًا عليه، بل تنظيرًا إلى حد ما إلا في دراسة الحركة الآلية للقصة عنده ومستواها الفني وميزاته، ولكن ليس عبر دراسة نصوص معينة، بل كون مجموعته (500 قصة قصيرة جدًا) لا تختلف بمجملها عما نطرحه، وهي صراحة

في اعتقادنا الأصول الأساس للخطاب القصصي في هذا المضمار، ومن ثم صارت سيرورة هذا الجنس تفتح افقها بشكل أوسع، فقد كتب كتاب تفوقوا في أجناس أخرى مثل تولستوي وارنست همنغواي وقبله كان قد كتبها الكاتب المعروف تشيخوف، وجبران أيضًا، وكذلك بورخس، وكريس بالي، والأيرلندي جوليان كوف الذي برع في القصة القصيرة جدا إضافة لكتابته الرواية، وروبرت فوكس، والكندية اليسي مونرو، وأيضًا انريكي اندرسون من الأرجنتين، وعزيز ينسين التركي، وكذلك ليون فبريس كورديرو من فنزويلا، وأيضًا القصص القصيرة جدا التي كتبها إيلين بلين من بلغاريا، رامون غوميت دي لا سيرنا من إسبانيا، أوغوستو مونتيروسو من غواتيمالا، والذي هو تقريبا كتب اقصر قصة قصيرة جدا، وهي أقصر من الومضة القصصية، وأيضًا أرماندو خوصي صكيرا من فنزويلا.

إن أي عصر لا بد لمعنى حياتي يتلاءم معه، وريادات القصة القصيرة مثل موباسان وإدغار آلان بو وتشيخوف وحتى جاك لندن وميلفل وغيرهم، ما اهتموا إلا بتفسير القصة للمجتمع، وأسهموا بتحديد ملامح الأفق الاجتماعي، وكانوا واصفين ليس إلا لمظهر ذلك الأفق، وإن كانت قصص كافكا وتشيخوف قد سعتا إلى الجوهر النفسي للمجتمع، وربما نستثني القاص الألماني بورشرت والذي يعد أفضل كتّاب القصة القصيرة فنيًا رغم قصر سني عمره، كما أن من الممكن أن نقبل عبر معيار

التجنيس بأن قصصه مرت بالمنعرج إلى حد اتفقت إلى حد ما مع البناء الفني للقصة القصيرة جدًا، ودلاليًا هي أقرب إلى القبول من قصص ناتالي ساروت (الانفعالات) حيث نص ساروت تقريبًا نثري وليس قصصيًا ومنحاه حسي، أي لا يندرج قصصيًا إلا إذا أوجد مبررات فقدانه لغة القص أو سبب استبدالها بلغة الحس، ولكن كان من الطبيعي أن تلك التطورات البعدية في آلية القص وكسر الحاجز الاجتماعي والتاريخي في الشكل التقليدي أن تشكل أحد الأسباب المباشرة بأن تمر القصة القصيرة بلحظة غضب من شكل حكايتها الشائخ، حيث تجد منذ قرون ثمرة التفاح على شجرتها، والصبار بنفس الوخزات، فيما اللوحة بلغت أفق التجريد وإبراز البلاغة الروحية، والشعر رغم الصرامة التاريخية للوزن صار نثرًا، وعوامل الحداثة كما يرى المختصون لها تأثيراتها المباشرة في أشكال الكتابة وأنساقها.

ويعتقد لوسيان جولدمان بعدم وجود واقع ثابت ونهائي يجب على أجيال الفنانين والكتّاب المتلاحقة أن تستكتشفه وبدقة متناهية، ويعزو ذلك، إلى أن ماهية الواقع الإنساني هي ديناميكية ومتغيرة عبر التاريخ، ويرد تغيرها بتفاوت نسبي للناس وبضمنهم الكتاب، والدور الإنساني كما في الواقع هو في القصة، لذا كانت القصة القصيرة جدًا استجابة طبيعية كما في الشعر والفن التشكيلي والسينما والمسرح.

لم تدرس القصة القصيرة جدًا عبر الوظائف وأنماطها ذات الخصوصية في الحكاية والقص والسرد، وآلية توظيف تلك السمات الثلاث، وإنما انصب أغلب الاهتمام على الشكل العام ككيان، وإن كان معهودًا في كيان أي مادة مكتوبة، وعلى الأخص الجنس القصصي من الطبيعي بيولوجيًا ينمو ويكبر ثم ينتهي الحد الذي تنتهي به القصة، ومؤكد أن تمتاز القصة القصيرة جدًا بصفة مشابهة في الإطار العضوي والذي يسميه بارت كيان المادة المكتوبة، حيث يرى بأن النص يبرهن على وجوده ويقوم بتحديث نفسه حسب بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد، ولكن في سياق الجنس تكون تلك القواعد أسسًا تمرّ عبرها خصوصية التكنيك والتي تكون مختلفة في الاتجاه والنمو، وهناك فهم غير موضوعي ولا علمي يرى بتصور خاطئ أن القصة القصيرة جدًا بشكل عام أو إجمالًا تكون أقصر مساحة عضوية من القصة القصيرة، ولا أدري كيف نقارن عبر هذا التفسير المساحاتي وليس الوظائفي، ومن الطبيعي في هذا الرأي لا يتجلى وضوح إطار أولي للكتابة بشكل نظام يتيح للفن القصصي شكله المحدد مسبقًا في المفترض الذهني، حيث وسعت مساحة الفكرة الخاطئة فأخذ التأثير المباشر في التوهم والدمج والاشتباه الحاصل في حيز الإنتاج التعييني في دعم الفكرة الخاطئة، وتوسعت تلك الفكرة قراءة وكتابة وتداخل المفهومان بعد هدم التصنيفات وشيوع الاعتقاد اللاعلمي، والذي يبيح لمعتقده أن

يكسي نظام النص الأدبي صبغته، فتتأكد هكذا كتابة الحقيقة العلمية هنا ليس في كيان النص أو عنوانه الأدبي المشكل أيقونته المدلة عليه، بل بالتصنيف التعريفي، وهناك عدد كبير من القصص التائهة عن حقيقة تصنيفها، فيما هي مصنفة باعتقاد الكاتب، فنجد دالًا متراجعًا عن حقيقته عبر المدلول الذي يفترض له حقيقة اعتقادية، وطبعًا تلك المساحة وتعدد الاعتقادات خلالها لا يمكن بسهولة أن تنقض الأصح والأنسب نظريًا ومنهجيًا، ومن الطبيعي أن هناك حقيقة تاريخية للنص القصصي لا يمكن زعزعتها أبدًا. وكما أن نظرية النص القصصي سيان كان في المنحى المعهود أو فيما انعرج منه وفيه، لا تدرك بالاعتقاد الذهني، بل هي تلتقي إلى حد ما مع الممارسة الكتابية، وتلك ميزة التفريق بين القصة القصيرة والقصيرة جدًا، حيث لكل منهما جسم تدركه حاستنا البصرية، لكن هناك نظامًا يضمن تسمية هذه من تلك، ولا يمكن الفصل بينهما إلا وفق المنهج برغم المشاطرة المشتركة للأثر الأدبي كقيمة فنية وجمالية، حيث يكون البناء الوسيلة التي تلمس به الاختلاف، والإطار التقني في هيكلة النص له ميزة الفرز بين المفهومين، ومن الطبيعي أن هناك عوامل أخرى ثانوية، هي أيضًا تشكل سمات تفريق وإبداء ملامح خصوصية، ومن أهم الأسس التفريقية والفارزة بين القصة القصيرة والقصيرة جدا، هي شكل السرد ومحتواه والطبيعة الإخبارية للحكاية والخالية من المحتوى

الدلالي والمعاني غير المعرفة، وكما أن الإيقاع السردي يختلف بسرعته الاعتيادية أو النمطية، بل هي مضاعفة إلى أقصى حد لبلوغ النتيجة، واللغة هنا لا تملك تعبيرًا واسعًا، بل محددة الوظيفة وكأنها مرآة لشكل الحكاية، واستنساخ لظاهر ذلك الشكل.

من الطبيعي أن للقصة القصيرة في العراق كونه بلد كمّ ونوع قصصي أكثر ما هو روائيا، بدأ بتطور القصة القصيرة من جهة، وانتشار قصص (أو هنري) في الفضاء الأدبي في العراق عبر الترجمات التي أخذت تعنى بفن قصصي جديد، وطبعا انتشار القصة القصيرة خارج نمطها التقليدي كان له دوره، في دعم المنظومة الفنية للقصة القصيرة جدا، وكذلك المادة المترجمة الشيقة والممتعة، وعلى وجه الخصوص في المفارقة أو الضربة الأخيرة، التي لم يعتد عليها القص العراقي، وربما لعبت النكهة الاجتماعية في القصة القصيرة جدا دورها، حيث صارت صحف الفكاهة والسخرية تنشر قصصًا قصيرة جدا لتأثير نكهتها في الشكل الاجتماعي، ولما كان الواقع الاجتماعي يستأنس للمفارقة أن حلت بين ثناياه، فكان لابد من الولوج للفضاء الأدبي باستجابة ملحة ترتبط بالقصة القصيرة جدا، وهذا احد دوافع القصاصين المتميزين في القصة القصيرة ان يعولوا على القصة القصيرة جدا في علاقتهم المباشرة عبر الأدب بالمجتمع، ولا ننوي أن نكون تقريريين لكن نشير إشارة عابرة إلى من كونوا صيرورة

القصة القصيرة واقعا وهما كل من الرائدين نوئيل رسام وعبد المجيد لطفي.

وهما كما تشير كتابات عن هذا الجنس الأمثلة الأولى للجنس القصة القصيرة في العراق، والتي يعتقد ان بدايتها كانت مبكرة في نهاية الثلاثينات، لكن طبعا كما الرواية كانت تنشر بلا كلمة تعريف على غلافها كما يشير علي جواد الطاهر، وطبعا كانت الصيرورة طرية وتتمايل مرة نحو المنثور ومرة نحو المسرود، ومن ثم توالت الأسماء التي أغلبها يضع القصة القصيرة جدا داخل خانة القصة القصيرة، ولم يؤسس للجنس كتابة إلا قلة مثل ابراهيم احمد وهيثم بهنام بردى على وجه الخصوص/ ومن الأسماء المتميزة التي كتبت هذا الجنس الأدبي، إضافة إلى أحمد خلف، فهد الأسدي، عبدالستار ناصر، فرج ياسين، فؤاد ميرزا، جاسم عاصي، إلياس الماس محمد، حميد المختار، زيد الشهيد، صلاح زه نكنة، جوزيف حنا يشوع، أسامة محمد، خالد حبيب الراوي، حمدي مخلف، علي حداد، جمال نوري، كريم حسن مراد، كريم الوائلي، علوان السلمان، صالح جبار، عبد الرضا صالح، كريم جبار الناصري، عقيل هاشم، عبد الرحمن هويش، حميد عمران الشريفي، نصير السماوي، رجاء الربيعي، نادية الألوسي، حسن البحار، أنمار رحمة الله، كاظم الميزري، جمال المظفر، موسى عبد الملك، كامل التميمي، فلاح العيساوي، عادل المعموري، عبدالله خزعل، ياسين خضير القيسي، زمن الحلو،

حمودي الكناني، عزيز الشعباني/ غفار عقراوي.... وغيرهم من الأسماء القصصية، التي اثرت هذا الجنس لميزته في إطار العاطفة الأدبية، حيث النكهة والمتعة والمفارقة من جهة، ومن أخرى مواكبته لروح العصر والتعبير عنه، بحجم يعبر عن ذلك المضمون رغم انه لا يتناسب مع المضمون الواسع للحياة، وهذا ما لا يتوفر في القصة القصيرة على وجه الدقة والتمام.

الهوية والتمثل

طبعا هناك أفكار كثيرة طرحت عن ثيمة وشكل وأصول القصة القصيرة جدا، وهي مجرد أفكار لها دقة في جوانب، وخالية من الدقة في جوانب أخرى، ولم تستطع تلك الأفكار تحديد موقفها كليا ازاء اصول القصة القصيرة جدا، بل أن البعض جعل من هذا الجنس الأدبي هجينا، وبعض من كتب فيه ادخل عليه كيفيات تجريبية غير تمثلية، أي أنها ترسم ملامح التجريب ولا تؤكد هوية النص في القصة القصيرة جدا، وكما لا تسعى لتمثلها أو الانتماء اليها، وكي لا نسير في الاتجاه الخاطئ إلى النهاية، وللضرورة الأدبية أيضًا، سعيت إلى محاولة جادة وموضوعية ولا تجانب المنطق ولا الهدف العلمي، والسبيل العلمي لابد انه في جميع أحواله يؤكد بالضرورة تجنب الخوض الخاطئ، في طرح أفكار لا تمت للدقة والصواب بصلة، والتحييد الذي تقوم به بعض التجارب والذي يؤدي حتما إلى تخلخل فهمها للمسار العلمي، ولي مقصد أساس الذي لي الحق أن أقر به بدءًا بأن القصة القصية جدا جنس أدبي سردي أصيل إلى حد تمثل هويته المؤكدة لمعياريته وليس انه سياق انعرج من جنس القصة القصيرة، كما في قصيدة النثر التي هي سياق من السياقات الشعرية، وطبيعة تمثل هوية القصة القصيرة جدا معيارية بشكل كامل وليس جزئيا، ولكن القصة القصيرة جدا هي جنس جديد وليس عميقًا تاريخيا، ولكن هي تعبير مكتوب

بشكل حداثي جاء استجابة لروح العصر، وطبعا أن للقصة القصيرة جدا أصولها وقواعدها الخاصة المحكمة والسديدة، أي أنها تؤكد هوية الجنس وتدعم التمثل، وبرغم وجه التشابه بين القصة القصيرة التي سبقت القصة القصيرة كتعبير كتابي مجنس، ولبس ذلك التشابه على البعض، لكن يبقى الإطار التقني هو من يفصل بين الاثنين، وليس الشكل وحدوده وعدد الكلمات كما يرى بعض العاملين في الحقل الأدبي، وكما أن معيارية كل جنس هي وجه علمي لا يمكن تجاوزه أو الاعتراض عليه، و بها أرد على البعض ممن يرى أن القصة القصيرة جدا تعبير مكتوب هجين، ولا صحة لذلك الرأي الذي قرأته داخل مادة تعبير وليس رأيا مطروحا، وطبعا لابد من هدفية يبلغ بها الناص غايته الأدبية ويحقق هويته أيضًا، ونحتاج إلى تقنين تلك الهدفية في جنس القصة القصيرة جدا، وتحديد السبيل الأمثل للتمثل، وأن نضبط النشاط المكتوب في حدود الهوية تماما، لنكون محققين للسبيل العلمي، ولا نمنح أي وجه لسعي التجريب وعلى الأخص الحسي فقط، في أن لا يقف ضد حدود السبيل العلمي، ونراعي هنا صفة مفهوم الأدبية فهي اعتبار مهم وملزم، مثلما صفة سرد في القص والروي أو شعرية في الشعر، وهنا سنكون على دراية في موقع القصة القصيرة جدا وماهية هويتها شكلا ومضمونا.

إن أي جنس تام الحدود لابد له هوية يعرف بها ويتمثل بها كتعبير مكتوب يمثل جنسا أدبيا محددا، وتستثنى هنا الرواية، والتي كما يرى رولاند بارت أنها تقريبا يمكنها استيعاب أجناس عدة دون أن يتخلخل الإطار الأساس للبناء الروائي، ولكن القصة القصيرة جدا جنس حداثي استكمل أدواته تدريجيا وكملت ملامحه تماما، ولكون جنس القصة القصيرة متميزًا حداثيا، فكان أن يتأثر بمقومات الحداثة وما لها من تأثير على عدم تمرك هذا الجنس برغم معياريته، والتي لولاها لصار هجينا ومرتبكًا وغير تام أو واضح، ومن أهم ما ميز هوية القصة القصيرة جدا، هو زاوية السرد، والتي بها اختلفت عن القصة القصيرة متعددة الزوايا، وكما أن هوية القصة القصيرة جدا تتميز بأن لها يقين على المستوى الانثربولوجي أكثر من القصة القصيرة كثيرة الافتراض، وهناك دقة اجتماعية تتميز بها القصة القصيرة جدا، وذلك على عكس القصة القصيرة وحتى الرواية التي تتميز بنسبة دقة اجتماعية كبيرة، والمقصد أن مئذنة جامع تؤذن في القصة القصيرة هذا أمر واقعي تام ومنتهى منه، ولكن في القصيرة يمكن أن يأخذ منحى آخر، وتتلاشى ملامح المئذنة ويبقى صوت المؤذن يفترض دلالات عدة، واحدة منها انه يرفع الاذان فلابد من وجود مئذنة، لكن هنا بلا ملامح على عكس القصة القصيرة جدا، والمئذنة في القصة القصيرة جدا تدخل في صلب الحدث وتشير بدقة متناهية إلى وقت من أوقات

الصلاة، أما في القصة القصيرة قد تكون إشارة عابرة أو مستوى دلاليًا أو مكانًا يشير إلى حيز غير تام من الحدث، وهذا المثال لتوضيح بعد المقارنة بين الجنسين القصصيين، وهناك جوانب عدة مختلفة بين الجنسين، منها نمط السرد المباشر الذي لا يتوقف إلا بعد أن يبلغ القمة الهرمية للقصة، وهي المفارقة أو الضربة المخالفة للإيقاع العام للقصة أو المفاجأة غير المتوقعة كليا، ولا دلالات أو وصف تأملي في القصة القصيرة، فيما القصة القصيرة السرد فيها اغوائي وأحيانا يكون الكاتب نفسه من ضحاياه، ودلالية بامتياز، ومقطع الوصف فيها تأملي، وتمتاز القصة القصيرة جدا باستدراج القارى فطريا ودون عوامل مساعدة، وهناك عوامل أخرى أساس وثانوية بها تكمل ملامح كل جنس وتتحقق ماهية الهوية تماما.

الإطار والتقنية

البعض في كتابة النص لا يفرق بين الإطار الذي يوجب عليه الالتزام بحدوده كمعيار، وبين ما هي سياقات بناء أو تقنيات القص القصير جدا، لذا تجد هناك من يكتب مادة لا تهتم لإطار جنس القصة القصيرة جدا المحدد بشكل حساس، قد يتخلخل بمفردة دخيلة، وأقصد مثلا هناك مفردة شعرية لها جدوى فاعلة أن استخدمت في جنس القصة القصيرة، لكن في القصيرة جدا تلعب دورا في غاية السلبية، ومن في فضاء الواحة أن نتهم بالمحافظة على إطار القص والالتزام بحدوده، حيث لابد من المحافظة على الاصول العلمية للكتابة.

إن بنية الإطار علميا هي ثابتة ولا يمكن أن تزعزع أبدا، فذلك يعني هدم لبنية الجنس القصصي القصير جدا، والتفسير الموضوعي ينعدم هنا، ويفقد الجنس قيمته الفنية، ولابد من وجود اهتمام علمي هنا، فتلك مهمة أساس، وأيّ تخالف معها يعني خروج عن المضمون العلمي، وأيّ ذلك سيكون لكتابة نصية ترفض نفسها على الإطار العملي، وتلك النصية هي ستكون خارج تجنيس الجنس القصص القصير جدا، وذلك لا ننكر بوجوده أي تأثير سلبين بعد انفتاح سياقات الكتابة بعد تلاشي الحداثة، والظن أن ما بعد الحداثة تدعم هذا التحرر من السياقات التجنيسية، فيما ليس هناك أي تفسير لذلك، لكن أن الكتابة النصية هي تتجه نحو حرية لا نعارضها، وعلى

وجه الخصوص إذا كانت في إطار جنس القصة القصيرة، فذلك أيضًا بعد علمي كما البعد العلمي لجنس القصة القصيرة جدا، وهنا مؤكد وجود تقابل متوافق بين الجنسي القصصي والقصير جدا، لكن لكل منهما أسلوبيته الفنية وتقنياته وإطاره الثابت إلى حد التزام حدود الجنس.

آليات الكتابة في جنس القصة القصيرة جدا هي تشكل ما يمكن أن نفسره بأنه حالة غريبة جدا، فهناك سهوله في اختيار أي مشهد من المشاهد الاجتماعية بتنوعها، وبالتالي تتشكل بنية القصة القصيرة جدا منه، لكن هناك صعوبة في الاختيار والإيجاز، والاصعب هو يكون في آخر مراحل الكتابة القصصية في هذا الجنس، حيث هناك اللحظة الفاصلة، أو ما يمكن أن نسميه الانقلاب الموضوعي، حيث يكون نوعا من الصعوبة هنا في اختيار النهاية البديلة عن النهاية المعهودة، وذلك البديل يعتمد عليه البناء بأهمية كبيرة جدا، وأن الصعب جدا التفسير اليسير لأهمية هذا الجنس الحيوي من بدايته من الإطار الذي يرسخ في ذهن الكتاب، ويؤكد في الكتابة أيضًا، وأن (تغييب دينامية الوعي المنهجي التي تمثلها المنهجية، وتكريس النزعة الادائية أو الآلية التي تمثل بعضا من علم المنهج، وتغييب بصمة)[3] المنهج بشكل الكلي، ستكون هناك صفة فردية خارج التوصيف النوعي للأداء داخل افق الإطار، فلا بد من سياقات

[3] في لغة المنهج وكلام المنهجية – د رحمن غركان – المدينة الفاضلة – ص20.

الكتابة تهتم بالبناء المنهجي، وأن الحجم الصغير الذي فرضته أفاق التاريخية، ليس يسيرا، ولا يكون بالتفكير الكتابي هو سهل، وليس سوى جمل مترابطة ولي الا، فتلك فكرة منكورة علميا، ولا تقبل بأي حال، فهناك عدة علوم مشتركة في كتابة جنس القصة القصيرة جدا، وأولها علم اللغة واللسانيات، والثاني هو علم السرد، ومن المهم أن نعقد الأمر، فنحن إزاء أمور علمية، وليس هناك فضاء مفتوح للكتابة، وليس هناك مجالا مفتوحا لأي شخص أن يجرب خارج الإطار التجنيسي، بل الأصح أن يكون التجريب داخل الإطار.

تشكل ضرورة الالتزام بالإطار التجنيسي مهمة أساس، حيث حتى لا ينفرط القص في البعد النصي المنفتح دلاليا، وبذلك التلازم التجنيسي يتهاوى بشكل لا يمكن بعد تماسكه، ويفقد النص هويته في أي جنس يكون تمثيله، وتصبح المادة المكتوبة أشبه بانعكاس لرغبة الهاوي أن يكتب شيء، وهذا طبعا في الظروف الحالية التي نعيشها، قد توسع، وعلى وجه الخصوص بعد أن صارت هناك قناعة كبيرة بأن الأجناس متداخلة فيما بينها، رغم أن هذا الخطاب لا يقصد ما نسعى إلى نقصده، حيث أن تداخل الأجناس ليس إطاريا بل لغويا فقط، ففي القصة القصيرة تتطور اللغة الشاعرية، فتخلق جملا شعرية داخل بنية النص القصصي، أو تجد في الرواية روح حوار مسرحي، وكذلك تجد ومضة وجدانية يراها البعض قصة

قصيرة جدا، وهذا الالتباس لا توجد أي قناعة به، ولذا لاد من المحافظة على الإطار العلمي، فهو هوية الجنس الأدبي، وبه يمكن أن نقف على الإطار وثوابته المؤكدة لنوع الجنس الأدبي، ولابد من البعد العلمي لتحديد الجنس القصصي القصير جدا، والذي هو مرتبطة به جميع الأسس في البناء.

الخيال والتفريط الدلالي

إن الاختصار والجودة والإمتاع عبر نفس قصصي ضيق أفق لا يتجاوز حد الحدث ووجود المهارة في الصنعة، فأما تصنع بالتزامك بمهارة بآليات القص لؤلؤة من زجاج مثيرة وبراقة، أو تكون استنفدت جهدا وكتبت مادة تتيه في آفاق التجنيسي ولا تبلغ تجاوز عتبة أحدها.

إن الخيال الإبداعي في القصة القصيرة جدا، ليس خيالا فرديا، أي يرتبط بوعي المؤلف فقط، بل هناك مشتركات في هذا الخيال، حيث الوحدة الاجتماعية العامة تشترك بتاريخها في نسب معينة في تخليق ذلك الخيال، وتكون نسبة الخيال السيوسولوجي واسعة، وهي تقريبا تتيح للخيال الإبداعي أقل مسافة، كي لا يبتعد عنها، حيث يتفاقم هنا التطور الدلالي ويتشعب، وبذلك تنفرج تفاصيل الحدث بشكل واسع، وذلك قد يخرج النص من جنسه المقصود إلى جنس القصة القصيرة، ويجب عدم التفريط الدلالي، فذلك يتيح لها تداول معنى بشكل مستمر، فتنتقل من معنى إلى آخر للالتزام، ومن ثم تتركه لتلتزم آخر، وهذا ما لا تحتمله القصة القصيرة جدا، والتي تكتفي بدلالة مباشرة، وسرعان ما تطفأ تلك الدلالة الضربة السريعة المسار الزمني، لتحل محل النهاية المرتبطة ببال النص وبال التلقي أيضًا.

إن بنية الخيال السيوسولوجي مؤكدة ارتباطها بالتاريخ، والذي نلمسه بنسب مختلفة في أي نص قصصي، حتى صار السرد تاريخ والتاريخ صار سردا، وذلك الخيال ينسب هنا إلى الحقيقة التاريخية، والنص إذن هو تاريخ، وتلك من الحقائق الملموسة في النصوص الصحيحة، وليس من النصوص المتداخلة بين التاريخ والخيال الحسي، أو تلك المتراكبة ومعقدة الخيال الذاتي، ومن الأهم أن نحصر نوع الخيال بين قوسي التاريخ، حيث لابد أن نلزم الكتابة في المجال الصحيح، ولابد أن نخرج من الفوضى الكتابية، وعلى وجه الخصوص لابد من تنقية اللغة، فلغة الحدث الواضح والمعهود، هي لغة تاريخ وخيال بشري، وهي أيضًا ممارسة اجتماعية، وتحقق هدف المنطق الفعلي لبنية القصة القصيرة جدا.

تشكل سياقات البناء وحدات مرتبطة ببعضها، حيث كل وحدة تكسب مقومات من الثانية، لكن يكون للغة الدور الأساس، وتلك اللغة التاريخية تكتسب خيالا سيوسولوجي وعبره تفسر وحدة الحدث، وتكسب الحث الحقيقة التاريخية، وتلتزم الدلالة المباشرة، ولا تفرط بالدلالة مهما كانت غاية الحدث، فهنا يتسع الموضوع ويتشعب، فتعجز الضربة النوعية من تأدية دورها، والحكاية هنا لا تكون إلا متعددة، وهي تتعارض مع الضربة وتلغي هدفها الحيوي، وهنا يضيع من المادة المكتوبة إطار التجنيس، ولن تكون إشارة الجنس بأنها تشير إلى جنس قصة

قصيرة جدا، وتلك علة التفريط الدلالي، فتتعدد النتائج والأهداف، بدل هدف واحد ونتيجة واحدة أيضًا، وبالتي تصدمها الضربة بقوة هائلة فتختفي النتيجة وتحل الضربة محلها، وتكون المعادلة قد تغيرت إلى ما انتجته الضربة، وهذا التصحيح في المعادلة هو التفسير الموضوعي الذي نقرب به.

يهتم الخيال الاجتماعي ليس بالتنمية والتداولية أكثر مما يسعى إلى تفسير حقيقة اجتماعية منطقيا، حيث أن مقومات هذا الخيال الذي نسميه الخيال البشري، هي مستمدة من تاريخنا البشري، سيان من أطر عامة، أو أدنى من ذلك، وتتوافق تماما مع الحبكة، والتي هي وعاء أو حسب تعريف نقيد هي – هيكل عظمي – وما يأتي من تفاصيل يلبسها جسما، فتكون حقيقة تامة هنا، وهذا ما تحاجه القصة القصيرة جدا في منطقها العلمي، وهي بعيدة عن التفسيرات الحسية التي تبدأ من بعد دلالي بدون ضفة واقع، أو ما أوشر خارج المنطق العلمي من أن القصة القصيرة شعرية، وهذا كلام صراحة هابط عن القناعة العلمية.

ليس ثمة علاقة موثقة بين التاريخ والماضي في القصة القصيرة جدا، بل التاريخ يكون بصيغة داخل المعنى الواقعي للقصة، ويهتم النقد في بنية القصة القصيرة تتجاوز استرجاع الماضي، ولا يكون ذلك إلا لضرورة قصوى، حيث يشير توماس ي بيرنز في كتاب فن كتابة الأقصوصة (من الأفضل عدم استعمال

الاسترجاع أي ومضات الماضي (فلاش باك)، وينبغي أداء المعلومات الضرورية حوارا وبمهارة.

وليس ثمة متسع لتزويقها بأحداث ماضية)[4]، ومن الأفضل أن تتوج التفاصيل بروح حية حاضرة، وذلك مفيدا جدا لتحقيق ضربة هائلة، وبذلك تكون القصة حقيقة بكل معناها التاريخين لكن استطاعت الضربة من تغييرها، وهنا تكمن الأهمية المرجوة، فالقصة القصيرة جدا بلا ضربة أو بضربة باهتة، أو تكون الضربة خارجية تفقد جودتها وقيمتها وفاعليتها.

---

[4] فن كتابة الاقصوصة – ترجمة كاظم سعد الدين – الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العامة – ص 15.

تتابعية الزمن ومساره المباشر:

تكون وحدة الزمن تتابعية في جنس القصة القصيرة جدا، وكما كانت الرواية في تاريخها القديم، وتكون وحدة الزمن وفق مقوم السرد المتواصل، هي ثابتة ولا تتصل بزمن آخر، بل تهتم حتى لا بالزمن النفسي حتى أن وجد، حيث هو لا يتداخل مع وحدة الزمن التتابعي، بل يشار إليه فقط من قبل الشخصية أو الشخوص، ومسألة الزمن في الكتابة القصصية تشكل أهمية وفصل بين جنس وآخر، فرغم التداخل والمشتركات بين القصة القصيرة والقصيرة جدا، لكن يختلفان في الجانب الزمني، فالقصة القصيرة تحتمل عدة أزمنة يمكن أن يمحو اللاحق السابق ويحل محله، وتتعدد المسارات الزمنية، حيث تلمس تعدد إيقاعي في القصة القصيرة، لكن القصة القصيرة جدا هي بوحدة زمنية ثابتة، بوصفها واقع بشري، ومدة المسار الزمني ليست طويلة، فالمتن القصصي القصير جدا ينتهي بعد أن يبل السعي إلى النتيجة آخر حدوده، والذي يقف عند صدمة الضربة، والتي هي لم تغير المسار الزمني وانما تنهيه، وهذا ما تتصف به القصة القصيرة جدا عن غيرها.

إن تفسير وحدة الزمن في القصة القصيرة جدا، هي كما فلسفة القصة القصيرة جدا بالتعبير الذي يراه – سهل ممتنع – وتلك توصيفة مناسبة، فكذلك وحدة الزمن في هذا الجنس السردي هي تبدو ظاهرا يسيرة، وممكن أن تكون في يسر تحقيقها، وهذا

في الإطار العام مؤكد، حيث أن الفاصل الزمني في القصة القصيرة جدا مساره يختصر نفسه لتحقيق الهدف الأسمى، والذي يكون به آخر انفاس هذا الزمن تتلاشى في الضربة التوفيقية، فاختصار الزمن يسبقه نشاط زمني في مسار حثيث في حركته لبلوغ النهاية الحدثية، بعد أن تكون آخر التفاصيل ستستنفد، وينتهي المسار الزمني، والذي يكون قد بلغ نهايته، لكن هنا تكمن الصعوبة في استيعاب الضربة لوحدة الزمن، حيث ليس من السهل هنا بالقيام بتكنيك زمني مقنع، إلا إذا كانت الضربة تحمل ذات نفس التفاصيل الحدثية، أو هي من جزء من المعنى العام لها، أما إذا كانت من خارجة فهناك ستكون معضلة زمنية تواجهنا، حيث يدخل زمن بدلا من آخر، وذلك الاحتمال ممكن إذا كانت هناك مهارة عالية في تمرير الزمن الجديد بدلا من الزمن القديم، لكن في الإطار العام تلتزم الضربة بوحدة الزمن الأساس في كيان القصة، ولا تعارضها فتأثر كل جهة منهما واردا.

عادة ما يوجد زمن قصصي وزمن سردي، وهذا وارد، فالقصة في جنس القصير جدا تكسب السرد زمنها، وقلما تجدهما في اختلاف، ولا يكون ذلك الاختلاف واسعا وكبيرا، فتكون بينهما فوارق قد يتأثر بها السرد، فزمن السرد معروف في القصة القصيرة جدا بمسار مباشر نحو هدفه، والمضمون القصصي أيضًا بذات السعين فهو ليس متعدد المضامين الداخلية، ولا هو

متعدد ومتنوع الدلالات، بل هو أيضًا يهدف إلى بلوغ ناصية نهايته، وله توافق كبير مع وحدته السردية، وعلى عكس القصة القصيرة حيث هناك تعدد زمني في إطار عدة مضامين وتنوع سردي أيضًا، وبذلك ينتج تعددا دلاليا، ويجعل وحدة الزمن في توجهات مسارية عديدة، وهذا ما يتعارض مع بنية القصة القصيرة جدان والتي هي بمسار زمني واحد ومباشر، ويرى باشلار، إزاء التوافق بين زمن القص وزن السرد، حيث (يتكرر الاستنتاج ذاته: ليس المسار المؤتلف بمسار تطوري أبدا، وأن التعدد وحده يمكن أن يتطور)[5]، حيث التطور الزمني صفة بعيدة عن جنس القصة القصيرة، وقد يبدو ظاهرا أنها قريبة من ذلك، بل هي أبعد بكثير، فهي ليست إلا وحدة زمن تختزل بسرعة حسب طاقة الضربة ومقدرتها.

إن المسار الزمني في القصة القصيرة جدا يختزل نفسه ويحدد مساحته، وذلك التحديد هو احد العوامل الفنية التي تتصف بها بنية القصة القصيرة جدا، وتنفرد بها في المجال السردي، وأن التحد الزمني ليس غاية في نفسه، بل يشكل سياقا لتأهيل غاية، والتي هي قد اكسبت الفن القصصي القصير جدا أهمية تاريخية، حيث أن الضربة أو المفارقة الحتمية، هي قد شغلت مساحة واسعة من التلقي، وأن سطوة القاص - أو هنري – في تحقيق ضربات موفقة، قد اعطى لهذا الجنس أهمية نوعية،

---

[5] جدلية الزمن – غاستون باشلار – ترجمة خليل احمد خليل – دار افاق للنشر – ص 185.

وجعله يتفوق على الجنس السردي المجاور له بتلك الضربة التوفيقية، وذلك الانحسار الزمني الذي أتاح لتلك الضربة ما يمكن أن نسميه اللدغة المباغتة، والتي جعلت هذا النمط من الكتابة أن يسمو جماليا إلى مستويات عالية قيميا.

إن وحدة الزمن في القصة القصيرة جدا تمثل حركة حدث من بداية إلى آخر نقطة، ووحدة الزمن لا تختلف من البداية إلى لحظة النهاية فقط، حيث تقف عند النهاية البديلة، وهنا تمثل وحدة الزمن تلازم مع الحدث، وهي لها دور في اتصال تفاصيل الحدث بيسر، وتجعل الوحدات التفاصيلية في الحدث تتجه مع مسارها، فهو أشبه بالبوصلة في تحديد نقطة النهاية القصصية، وبعد ذلك تتخلى وحدة الزمن في لحظة الضربة، وفي تلك النقطة يكون لوحدة الزمن نسبيا تتغير، وذلك لكون الصدمة بتصاعدها تؤثر على وحدة الزمن، وهنا تكون انعطافة مؤثرة في جهتي الحدث، حيث البداية أشبه بأن سهم دلالة أمامها، وتتحرك في ذلك الاتجاه ذاته، لكن النهاية البديلة قد غيرت المسار، حيث انعطف المسار الزمني، وكأنه استدار إلى فكان قبل أن يكون هناك اصطدام، صارت هناك نهاية جديدة، والتي تسمى الضربة أو المفاجأة، وهي من ذات نفس الحدث، وإلا يكون هناك تصادم بين الزمن الحدثي وزمن النهاية من الخارج، وهذا اعتبر وجه أشكالي يجب تجاوزه الكتابة.

تشكل وحدة الزمن في مسارها مثال داخلي، حيث هناك إيقاع يمثل المضمون القصصي الأحادي، حيث أن القصة القصيرة جدا لا تمثل أكثر من مضمون واحد، وذلك المضمون له مساحات متعددة، أحيانا يكون أوجز نفسه فضاقت مساحته، ووحدة الزمن أيضًا تكون أيضًا بذات المساحة، وأحيانا تكون المساحة واسعة وتكسب تعبيرات متعددة بذات الدلالة، وهنا الوحدة الزمنية لا تنشطر مع تعدد التعبيرات ما دام الدلالة هي ذاته، ولا تتأثر الوحدة الزمنية، وهي لا تختلف إذا كان الحدث دراميته كوميدية، أو كانت الدراما حزينة، أو كانت كوماسودائية أي بتراكب بين الفكاهة في وجه، والوجه الآخر بحالة حزينة، لا يمكن أن تتأثر، ولا يمكن أن يكون يتخلخل الزمن بأي حال من الأحوال، حيث للوحدة الزمن ثبوت حيوي حتى تستقبل النهاية البديلة، ولا هنا تتأثر، بل يكون الزمن دائري هنا بشكل نسبي، حيث النهاية البديلة له أثر معنوي هنا.

موقع زاوية القص

تمتاز القصة القصيرة جدا بفارق تقني كبير الأهمية بينها وبين أقرب الأجناس الأدبية إليها، وهذا الفراق لا يتحدد فقط في البناء المرتبط بزاوية القص، حيث هناك فوارق أخرى حتى في عضوية اللغة، والفارق الأساس الذي يدعم الفوارق الأخرى، وهو يتمثل في أن زاوية القص في القصيرة جدا واحدة ولا تتغير، وحتى منظور الزاوية وموشورها يبقيان يحافظان على نفس المسار، والحركة أيضًا تأخذ توجهًا ثابتًا ومحددًا، وأيضًا ذلك يشمل الزمن، وكذلك يشمل على وجه الخصوص الإيقاع القصصي، وحتى الضربة أو المفارقة لا تربك المسار أو التوجه ولا حتى الزمن القصصي والإيقاع يبقيان يحافظان على نفس النظام الذي يرتبط بأصول البناء في القصة القصيرة جدا، ولابد من الإشارة إلى دور اللغة من جهة في تقنية زاوية القص في القصة القصيرة جدا من جهة، ومن أخرى دور الشخصية الأساس، والذي يتحرك إلى موقعية الأنموذج على وجه الخصوص عند حدوث المفارقة أو الضربة الاخيرة.

إن زاوية القص هي هنا كما عين كاميرا فوتغراف ولا تسعى إلى غير ذلك، وتكتفي بسرد ظاهر كيان النص دون الإيغال بتفاصيل غير مشهودة، بل أحيانا تبقى في حدود حركة الشخصية وتوجز التفاصيل المشهودة، بل أن زاوية القص في القصة القصيرة جدا تقوم أيضًا بإرجاع الدلالة إلى نسقها الأولي

أو الأساس، أي تكون عنصرًا أو مادةً من اللغة كونها شكل الاجتماعي، وطبعا ما نسميه بالإيجاز افتراضا، صراحة هو ليس إيجازا، بل أن السرد لا يعتمد هنا غير عضوية اللغة فقط، ودور اللغة مهم طبعا في عموم الأجناس الأدبية، ويؤدي وظائف أصعب مما يؤدى في القصة القصيرة جدا، فمثلا اللغة في الشعر لابد أن تتعدى كونها شكلا اجتماعيا، كي يمكنها استيعاب المعاني وإكمال الصورة الشعرية، فيما هي في القصة القصيرة جدا مجاورة إلى حد ما تؤديه اللغة داخل التداول الاجتماعي، وهذا طبعا ليس محاكاة أو قريب من الفكرة المرتبطة بتاريخ القص والروي، لأن زاوية القص تمثل من الأصالة والجدة في نفس الوقت، فحيث القاص فرد اجتماعي والخيال الأدبي وطبيعة تكنيك القصة القصيرة جدا جوانب مرتبطة بالحداثة التي يتصف بها البعد الفني للنص، ولغة القص التي هي أداة مباشرة في زاوية القص تتيح اوسع مجال للقاص داخل فكرة اجتماعية معينة، وهذا بطبيعته يحتاج إلى خيال خصب، ومثال على ذلك، سأسرد لكم قصة قصيرة جدا متكاملة وتامة فنيا، لو قلنا أن هناك رجلًا بكر كعادته إلى وظيفته وما نسي تلميع حذائه ولا تعديل ربطة عنقه، ومتع نظره بالورود المصفوفة على جانبي الطريق، حين صعد بالمصعد أحس بالارتياح، لأنه بلغ به الطابق التاسع بسرعة، وقبل أن يدخل إلى مكتبه صادف المدير

في الممر، وبغرابة أشار له المدير انه قد سلمه كتاب إحالته إلى التقاعد بيده واعتذر منه أيضًا.

لاحظنا نوع الشخصية ونمط اللغة وهما الأداتان الأساسيتان في الإطار العملي لزاوية القص، ولابد أن نقر بالمتعة ولكن دون إثارة استغراب التلقي، وطبعا زاوية القص لم تفارق الشخصية برغم بعض التفصيلات التي أوردناها، حيث أن فعل النحو لا فاعل له غير الشخصية، ولا يمكن الاستغناء عنه في جملة واحدة حسب ما أراه، واللغة لاحظنا أنها لا تبتعد أبدا عن وظيفتها التقليدية، وما تكرر أو تبتعد نحو الترميز أو الدلالة، لأنها ستحتاج حتما إلى زاوية مرادفة لزاوية القص، وطبيعة وظيفة اللغة هنا لا يتوهم أحد أنها سهلة، فتحديد الكلمات الدقيقة والتامة والمباشرة ليس بالهين ولا هو سهل، كما يتوهم البعض، لأن الدقة عمل حيوي وعلى وجه الخصوص داخل كيان الجملة الفعلية عادة، فأنت تحتاج إلى رصف مثالي وموضوعي للكلمات، وهذا أيضًا يختلف مع ما تسعى إليه لغة القص في القصة القصيرة، والتي هي الأقرب إلى جنس القصة القصيرة جدا، حيث أن هناك زوايا عدة بتأثير البعد الدلالي والرمزي، والبحث المستمر عن مضامين أخرى أيضًا، والنحو أيضًا فهو بما له من توصيف عام، يكون تقريبا قريبًا لما في القصة القصيرة جدا، حيث أن الجملة الفعلية والفعل المضارع لها ثبوتهما النحوي واللغوي والتقني أيضًا، وتلك المقومات في اللغة هي احد وسائل

ثبات زاوية النظر في القصة القصيرة جدا، وللشخصية أيضًا دور في ذلك الثبات، حيث حركة الشخصية داخل كيان النص ليست آلية كما يبدو، بل أنها مرتبطة بفعل القص، وتتحرك بإيقاع ثابت، ويجب أن ندرك أن حتى ما في الضربة الأخيرة أو المفارقة من قوة عاتية لا تخلخل إيقاع حركة الشخصية الأساس، وهذا قد يحصل في القصة القصيرة، وحركة الشخصية أيضًا هنا هي افقية كليا ويتميز بتلك الأفقية زمن القص أيضًا، والحركة هي مشهودة بمستوى إجمالي، وليست منقطعة أو تظهر وتختفي كما في القصة القصيرة، وكما أن ملامحها هي من بداية القصة وحتى نهايتها ولا يطرأ عليها أي تغيير، وبتلك العوامل تتمكن زاوية القص من الاستقرار وفاعلية الأداء، ونشير إلى أن زاوية القص في القصة القصيرة جدا هي عين وليست عدسة كما في القصة القصيرة، فلا يطرأ عليها أي تغيير عضوي، أي لا تقترب عادة ولا تبتعد أيضًا، والابتعاد والاقتراب واللزوم وغيرها هذا ما تتصف به زاوية القص في القصة القصيرة وأيضًا عدسة السيناريو الأدبي، ومثلما أسلفنا أن تلك الميزات والعوامل تؤكد معيارية القصة القصيرة جدا، وليس فقط تعطي انطباعًا واضحًا عن اختلاف زاوية القص في القصة القصيرة جدا عن القصة القصيرة والرواية وهما قرب الأجناس الأدبية إليها.

نظام اللغة البياني

منذ البداية نسعى إلى فكرة التفريق بين لغة الكتابة في الأجناس السردية، التي هي على أقل اعتبارات ثلاثة تبدأ بالرواية ومن ثم القصة وتليها كحد نهائي مفترض القصة القصيرة جدا، وطبعا أنا أؤكد أن القصة القصيرة جدا هي الجنس الثالث أدبيا بمعيار وأركان ذات خصوصية أسس، وهذا طبعا برغم وجود إطار بنيوي تقريبا بين الأجناس الثلاثة التي ورد ذكرها على أنها وحدات منفردة وكيانات ذات خصوصية تبدأ وتنتهي على وفقها، وطبعا نضع عنصر القص في القصة القصيرة نصب أعيننا، ونؤكد أن اللغة هنا من جهة المحتوى هي جوفاء، أي لا تحمل مضمونًا داخليًا، بل أن مضمونها خارجي، أي لا تحمل الكلمة غير المعنى الظاهري لها، ولا تتحرك نحو أفق دلالي فتضطر إلى إيجاد مضمون داخلي، ومقصد أن تكون اللغة جوفاء لا يقصد حرفية المفردة، بل أن أي كلمة في جملة فعلية، هي تشكل فعلا اجتماعيا معينا، ومشهد من مشاهد الحياة العامة، وهنا تشكل وحدة أساس لصورة قلمية سريعة، وذلك من القواعد الأساس في القصة القصيرة جدا، حيث متطلبات كتابة القصة القصيرة جدا تبدأ من نوع عنصر اللغة، وهي طبعا الوحدة الأساس لكتابة أي مادة أدبية على وجه الخصوص والفنون أيضًا، فالموسيقى مؤكد لها نظام لغوي به تكتمل وعليه تعول في تحقيق عزف النوتات المدونة، ومن هنا لابد لكل لغة

مستخدمة من شكل كتابي ومواصفات، وأن لم يكن اختلاف لغة الكتابة في البنى السردية للأجناس الثلاثة اختلافا تاما، وكان وجه الاختلاف بينها نوعيا، وطبعا هذا الاختلاف النوعي ذو أهمية في صفته من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد أن كل جنس أدبي له نوع من اللغة هي مستقلة عن اللغة العامة برغم ما فيها من مواصفات تمثل تلك اللغة الاجتماعية، وبالتالي يمثل نوع اللغة في القصة القصيرة جدا استقلالية هذا الجنس الأدبي المتميز بروح حداثة واسعة، وهذا ما قد يتيح له مساعدة هجين سمي افتراضا (الكبسولة القصصية) في التموضع والانتشار.

إن لغة القص في القصة القصيرة جدا تهتم بالمظهر السردي، وتمظهر الحكاية بوصفها فعلا اجتماعيا تام ظاهريا، ولا يحتاج إلى توضيح ما مضمر أو غير مشهود، لأن الحكاية في القصة القصيرة جدا تامة، وهي واضحة أيضًا عبر كيان اللغة، واللغة تعتبر هنا نوعًا من التعامل الاجتماعي، فهي في نظامها في وصف ما بما قبل أن تكون علما، وذلك يندرج في كونها محددة وبدقة متناهية، ولا تحيلنا اللغة في القصيرة جدا إلى التأمل أو التفكير أو التأويل، بل تحيلنا إلى مواكبتها وتتبعها دون انقطاع، وكما قلنا بما أن على مستوى النحو، أن الجملة في لغة القص هي جملة فعلية، وبما أن الجملة الفعلية تبدأ من حيث انتهت، فلا بد من مواكبتها، وكأن العبارات الدقيقة والتامة كلامية فلا بد من سماع الكلام بتتبع، ولكن هناك نمطًا من الأنماط في

وظائف اللغة في القصة القصيرة جدا يميزها عن غيرها من الأجناس، حيث عضوية اللغة يمكنها جعل القصة إجمالا جملة تامة، ويمكن اختصار ذلك في جملة فعلية، وطبعا تلك الميزة اللغوية لا تدفعنا إلى القول، أن أصل القصة جملة ومطت إلى هذا الشكل، لان لغة القص في القصة القصيرة، على رأي بارت جملة تامة في كيان اجتماعي تام، فيما في القصة القصيرة تسعى عبر البث الدلالي وتوظيف رموز لسد عجزها في أن تكون بذات الصفة، وليست تلك صفة أيدلوجية لغة كما ترى بعض التوصيفات، وإنما ميزة نظام تقني للبناء أداته الأساس اللغة التي بتلك المواصفات، ونظام اللغة يحقق نسيجًا متكاملًا سيان داخل كيان متن الحكاية أو داخل كيان المتن السردي، وليس تجاورًا بنيويًا كما في القصة القصيرة، وفي تشبيه جانبي أن اللغة في القصة القصيرة بملامحها الاجتماعية، فيما في القصة القصيرة تحتاج إلى لبس قناع، وهذا الاختلاف واضح في كيان كل منهما، فأنت في القصة القصيرة جدا تتبع تفاصيل اجتماعية عبر عضوية اللغة، ولا تحتاج إلى التوقف للتأمل أو القناعة من عدمها، وكيان القصة القصيرة لغويا أشبه بسلسلة حلقاتها بذات الحجم ونفس اللون، وتلك السلسلة في إطار النحو، هي جمل فعلية متوالية تتحرك باتجاه واحد نحو تتمة القصة وإعلان نهايتها، وحتى النهاية تكون حلقة من حلقات تلك السلسلة أو قالبًا أخير من تلك القوالب اللغوية المتشابهة، ولابد

هنا أن نؤكد أن قناعاتنا تامة بالفارق ما بين القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة، والتي نؤكد بأنها قد بلغت نقطة تلزمنا بأننا امام يقين علمي يدل على أنها تامة المعيارية.

تكون لغة القص في القصة القصيرة جدا، هي لغة واقعية تماما وبمستوى عضوي إشاري، فيه ترتبط إشارة بأخرى قريبة للكنكنة ولا تهتم إلا بشكلها الاجتماعي، ومغالطة كبيرة أن تجد بين ثنايها صور شعرية، لأن ذلك سيفسد الجدة اللغوية العضوية الطابع في هدفها القصصي.

إن لغة بناء الحدث لا تخرج عن إطار الوحدة المتكاملة لها، ولا تنحرف عن مسار الحدث السرد إلى خطوط جانبية لأحداث ثانوية، حيث تكون اللغة مادية أي وكأنك تلمس الحدث، ولا يهم جفاف اللغة، فطبيعته الوظيفية هي تتطلب هكذا نمط لغوي.

من المفروض أن تكون لغة القصة واقعية إجمالا، والمفردات القصصية التي تكون غالبا جمل فعلية مهم جدا أن تكون حقيقية ويمكن لمسها وليس الإحساس بها، ومن المؤكد هذا جزء من سياق السرد، حيث أن ق ق ج واقع ملموس، حتى عبر البعد التقني، ويمكن الاختزال لكن ليس بوضع نقاط بدلا من مفردة ترابط بين جملتين، وقد لفت نظري بعض النصوص الموجودة في مواقع السرد، تعكس قوة الترابط بين جملة واقعية وآخرين إلى جمل اسمية أقرب إلى سياق النثر الشعري من

القص، وهذا يفقد وحدة النص ترابطها، فأتمنى الانتباه إلى ذلك، وليثق القاص أن من افترض له من النقاد لغة شعرية موجودة في جنس القصة القصيرة جدا، فقد منحه فرصة ليكتب نص غير مجنس، وهناك البعض يكتب وفق تلك الفكرة المغلوطة، وهي تجعل المادة فاقدة للإطار القصصي والتجنيس العلمي.

حركة الشخصية الأساس:

من الطبيعي أن الشخصية في الأدب السردي تشكل أهمية من جوانب عدة ودورًا أساسيا في البناء القصصي، أي تكون هناك هي أساس الحكاية، ويبنى عليها النسيج الاجتماعي صراحة يخفي عري كيان النص الأدبي السردي، وطبيعي أن القصة هي تقع بين جهتي الحكاية والسرد، وهي الملمح المشهود لهما، ولكن كل جنس سردي تكون فيه الشخصية بميزات برغم المشتركات العامة الموجودة بين الأجناس، فالشخصية في القصة القصيرة جدا هي مختصرة وظاهرية ولا تحتمل أكثر من تتحرك بسرعة واضحة ومحددة نحو النتيجة أو الصعوبة، وتتحقق الضربة أو المفارقة أو اللدغة، التي تتصف بها على وجه الخصوص القصة القصيرة جدا، والتي هي محمولها ليس متشعبا، والشخصية ترتبط وفق ذلك السياق، فهي بين تحقيق الهدف والصعوبة تكمن حركتها الرشيقة والمباشرة والواضحة والدقيقة، ولا مغزى متعدد للشخصية كما في القصة القصيرة والرواية، وملامح الشخصية المسرودة مباشرة ولا أهداف متعددة فيها، ولا تتوافق مع البعد الدلالي إلا نادرا، حيث يكون لا مضمرا، ولا ضرورة كبرى تحتاج إلى أبعاد عدة في القصة القصيرة جدا، حيث لا تتحمل الشخصية بتلك المساحة المحددة وذات المسار الواحد من تحقيق تلك الأبعاد، والتي قد تختلف مساراتها، وربما تحتاج إلى مساحة أو نفس أطول، فأنت في القصة

القصيرة جدا تستخدم الشخصية لغاية محددة وبسيطة التركيب وواضحة إجمالا، كي يمكنك إكمال التكنيك العام للقصة القصيرة جدا وتأكيد معياريتها وكونها جنسا منفصلا وتاما، ولكن في الاعتبار الحداثي للأدب يتمثل.

إننا اليوم نعيش أقصى حالات السرعة في التعامل الاجتماعي، ولما كانت القصة هي نتاج ذلك التعامل، فماذا ستكتب له؟

لقد فرضت ظروف عديدة على الأجناس الأدبية اختزالًا مهمًّا والاكتفاء بما هو أكثر أهمية، ونلاحظ ما نسميه افتراضا ضمورًا نوعيًّا قد مر به الكيان الأدبي عموما، فالرواية الضخمة صارت اجتماعيا رواية جيب وفنيا لا تبلغ 500 صفحة إلا ما ندر، وكذلك القصة القصيرة كانت تتجاوز خمس صفحات بكثير، ولكنها اليوم صارت أقل من ذلك، ولا نقول أن القصة القصيرة جدا وجدت لتلك الأسباب أساسا، ولكن هي تقريبا استجابة حياتية غير طارئة حسب ما أرى، وإنما هو عمل له نظامه وخصوصيته، وليس كما في قصيدة النثر، حيث كانت قصيدة النثر منعرجا أو سياقا داخل معيار الشعر وجد له ضرورة توجه أو التعبير بتلك السمة، بعد اتخاذ شكل للقصيدة، يشكل توافقًا لروح العصر ويتلاءم معه، في البناء بنفس الوحدات، أما القصة القصيرة جدا، وإن كانت مفردة (جدا) لا تفي بالغرض تماما، وإنما وردت هكذا سياقيا، ولكن وحدات البناء اختلفت في جوانب أساسية، وليس في أبعاد ثانوية، وهنا تكمن الأهمية،

والشخصية في القصة القصيرة أن وضعناها في كيان قصة قصيرة أو رواية، ستسقط من الإعياء حتما، ولا يمكنها أبدا إكمال الأشواط جميعا، وطبيعي أن النفس يختلف، فالشخصية في القصيرة جدا تهدف إلى حل عقدة واحدة ويسيرة في البدء، ومن ثم عنصر الصعوبة يأتي ويبدد الحل، وهذا طبعا يخلخل البناء في القصة القصيرة، فيما على العكس يكون في القصة القصيرة جدا، وذلك نمط شخصية يبدو يسيرا، فيما هو على العكس يحتاج إلى دقة وتتبع مستمر واختزال للنشاط الاجتماعي، وأيضًا ضمان توافق موضوعي بين الشخصية والهدف والصعوبة، رغم أن الصعوبة قد تشكل لحظة مفاجأة، أو هي صدمة عارمة غير مغير للمسار القصصي ولا تؤثر على الشخصية، لأن المسار قد اكتمل والشخصية سلمت بأن العقدة لا تحل، وأما الصدمة فقد أغنت حيث لا يحدث أمر بعدها، وهي تشكل الذروة أو التصاعد المباشر لقمة القصة، وهذا ما يجعل القصة أكثر متعة وأكثر تشويقا، وطبعا الشخصية بطبيعتها تشكل أحد أهم مصادر المتعة والذائقة الجمالية، وهي أعتقد قد بلغت سمة مهمة تسمى الأنموذج القصصي، وهو تقريبا تفردت به القصة القصيرة جدًا إجمالا، وليس كما في القصة القصيرة والرواية كان الأمر نسبيا ونوعيا.

إن بناء شخصية أرسطية قد يخدم بأي حال من الأحوال القصة القصيرة جدا في جميع الجوانب فمن القيمة الإبداعية

وإلى التلقي وأبعاده في المتعة والتشويق والإحساس وكذلك القيمة الأدبية وما يتشكل من صدى إعلامي وردود أفعال نقدية أيضًا، كما أن الشخصية الإبداعية للكاتب في القصة القصيرة جدا تقريبا هي ظل تاريخي لكيان الكاتب الاجتماعي بصيغته التي ترتبط بالذاكرة الجمعية، ومن هنا يستفيد أي كاتب من ذلك البعد ويهتم بتنميته وتطويره وفق مقتضيات الرؤية الإبداعية للبعد الفني في القصة القصيرة جدا، وليس من السهل تمحور الشخصية بدون تدخل الذاكرة الجمعية للكاتب، فمثلا المثال الأساس الذي نعتقد بأنه الأب الشرعي للقصة القصيرة جدا، وهو الأمريكي أو هنري، قلما تجد قصة له لا ترتبط بمفارقة حياتية عاشها أو شهدها.

إن الأنموذج القصصي في القصة القصيرة جدا أكثر تموضعا في ثنايا الواقع، وهو لا يبتعد عبر مزايا الترميز والبث الدلالي نحو أفق قصي عن الواقع، لكن ميزة ذلك الانموذج والذي هو تطوير للشخصية القصصية، أي أنه يمكن أن يكون شكل تندر وغرابة من جهة، ومن أخرى يكون من دم ولحم أي جزء حي من الوجود البشري داخل النص وخارجه، كي يستحق اهتماما أكثر من التلقي، والقصة القصيرة جدا هي كيان بشري مكتوب، لأنها عادة شخصيتها واحدة وزاوية القص كذلك، ووجهة نظر الشخصية إزاء الحدث ستكون واحدة، فما هو المتخيل أدبيا، إنه ليس العقدة حتى، وإنما هو ما يجعل الشخصية أكثر تندرا

وغرابة، وبالتالي سيتاح للمفارقة أن تجعل العقدة آيسة من الحل.

عضوية السطح القصصي

إن القصة القصيرة جدا تخالف شقيقتها القصة القصيرة في جوانب أساس وأخرى ثانوية، وطبعًا سمة الخلاف موضوعية وترتكز على أسس ترتبط بالإطار، أي أنها سياقات يحقق سمة الإقناع فيها معيار القص، ومن الجوانب الثانوية هو جانب السطح القصصي، أي التمظهر الأرسطي، والتجربة الكتابية في القصة القصيرة جدا، في هذا الجانب هي سهلة وصعبة في ذات الوقت، وسهولتها في أن التمظهر الأرسطي للقصة يكون مرتبطًا بشكل الواقع وليس بمضمونه، وهذا ما يعاكس القصة القصيرة إلى حد ما، وان بناء أو تقنية القصة القصيرة جدا هنا، يتضمن أبعاد قد تكون غير كافية في القصة القصيرة، فمن البداية تبدأ القصة القصيرة جدا بالإيجاز ولا تتوسع، وكما أن لغة القص لا يهيمن عليه الوصف، لأن الوصف يخالفها في زمنه السائل وسعيه لتبرير الدلالة أو الإشارة أو الترميز، وتقتصد القصة القصيرة جدا في جانب الوصف إلى حد ما، ولا يستخدم إلا بوجود ضرورة له، وذلك عائد لأسباب عدة، فالتمظهر الأرسطي لا يتناسب طرديا مع الوصف، بل يتوافق مع السرعة الهائلة للسرد، والتي تبقى على سطح الواقع القصصي، وطبيعي تلك السرعة تكون مؤثرة سلبا في القصة القصيرة، وكما أن البعد الأرسطي في القصة القصيرة لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يسعى إلى ضمان التعبير عن مضمون الواقع، وهنا يكون دور مقطع

الوصف مجديا وضروريا أيضًا، فيما نجد الجانب الأرسطي في القصة القصيرة جدا يبدو ظاهرا وكأنه يحاكي الواقع، وهذا مسلم به في القسم الأول من القصة، والذي تكون فيه الشخصية الأحادية عادة تسعى لتحقق نتيجة معينة، ولكن في القسم الثاني يتغير الحال، ويتوضّح عدم وجود محاكاة، حيث الواقع القصصي ينتهي فجأة، وتقف الشخصية على ناصية النهاية، ولا تواجه الصعقة أو المفارقة أو اللدغة، والسرعة التي تبلغ بها القصة نهايتها مؤكد توافر لها سرد من نوع خاص ولابد أنه متناسب فنيا مع التمظهر الأرسطي ويحقق مبتغى أو هدفية القاص، وطبعا هنا لابد أن نقر بالصعوبة في البعد التقني، حيث ليس هناك انسيابية بنيوية مستمرة كما في الرواية أو القصة القصيرة، والسعي مرة واحدة هنا يختلف، حيث نفس الشخصية واحد من اول جملة إلى الجملة الاخيرة، رغم أنها تقريبا تكون وصفية معاكسة بعد السرد في الزمن على وجه الخصوص.

إن التمظهر الأرسطي يتميز بوجود دقة متناهية للسرعة العالية في حركة السرد، التي لا تتدرج في الحركة لإكمال الحدث القصصي، وأن وجود عناصر لهذه الحركة مثل الوضوح التام للملامح، وكذلك إطار اليقين بها، وأيضًا التمظهر التام للحدث، عبر عضوية لغة القص، ليست جميعها تعطي ذات الانطباع فنيا، بالرغم من أن تكنيكها ودورها مشترك، أو يكون واحدا إذا

كانت القصة أحادية الشخصية، لأنها تتبع الهدف القصصي الساعي لبلوغ النتيجة، وهناك يبرز سبب بعد المفارقة، يجعل وحدة القصة تكون متماسكة، ومن ثم يتداعى التماسك، وأن المسار الأفقي المحقق التمظهر الأرسطي سرعان ما يقف عند حد، ويكون ذلك الحد نهائي، إذا تقدم الحدث أبعد منه تسقط القصة في العدم، أي عليها أن تقوم بتخليق أسباب وجيهة وتفترض علة موضوعية للتجاوز، وتتجاوز إطار القص في القصة القصيرة جدا، وتكون حينها بذلك الأجراء قد صارت قصة قصيرة، وهذا أحد الأسباب الوجيهة في القصة القصيرة، والتي لا يستوجب فيها التمظهر الأرسطي تلك المساحة الواسعة ووجود سطحين، فيما لا يوجد غير سطح واحد يستوجب فيه المباشرة والتحديد، كي يمكن خداع القارئ بالصدمة ومفاجأته، و إلا سيكون مدركًا لمجريات الأحداث أين تصب.

بساطة غير زخرفية

إن القصة القصيرة تحتاج إلى الكثير من العوامل المساعدة أن صح القول، لأنّ معمارية القصة أو بنية هيكلها تتداخل أحيانا، وهذا ما يجعل القصة القصيرة لا تقف عند عمق واحد محدد المعنى، وأن الطبيعة الزخرفية فيها ترتبط بالدلالة والإشارة والرمزية، وما تسعى إليه اللغة الشعرية من بناء مركب لا يقف عند السطح القصصي، بل يزيد من عمق القصة ويطور البث الدلالي، لكن القصة القصيرة جدا تمتاز بالبساطة والسطح المستوي، وكأنها في تشبيه جانبي كما السهل المحدد، فيما في القصة القصيرة ابتداءً هناك سهل، ومن ثم يكون فسيحا، ولا تقف القصة القصيرة عند هذا الحد، فأحيانا هناك سفح أو قمة، حيث أما تحلق وأما تنزل إلى العمق، وهذا يحتاج إلى عوامل مساعدة عدة، فيما القصة القصيرة جدا محددة المساحة وتبقى في محيط فعل الشخصية، والشخصية ذاتها مستجيبة لتلك السمة، وطبيعة حركتها السريعة تحتاج استواء وسهولة، لأنّ سرعة الحركة تتوافق مع الشخصية الغير واسعة ومتشعبة ولا هي مرتبطة بإطار زخرفي، وهذا طبعا يشكل في توافق الجوانب جميعا وحدة نصية، فلغة القص وحركة الشخصية وشكل كيان القصة عوامل أساس في البناء السهل والمنبسط السطح، وهذه السرعة تشويقية الطابع، حيث تشابه أسلوب الأكشن في السينما، بالرغم من انموذج القص في

القصة القصيرة جدا غير مشهود عينيا، ولكن تتميز القصة القصيرة جدا بمفارقة تثير الدهشة والانبهار، وسطح القصة المنبسط لا يتأثر بالمفارقة، لأنها تأتي في نهاية القصة تماما، ولا تجد منذ الاستهلال إلى حد بلوغها وجود ما يشير إليها، لذا يكون ذلك السطح أملسا ويؤهل سرعة حركة السرد وما يؤدي إلى تبلور الحدث، وسرعة تكامل الحدث عبر تكنيك القصة تبلغ حدودها التامة، وعند الاكتمال تواجه صدمة هائلة توقف بلوغ الاكتمال بلوغ النتيجة المقصودة والمؤهل لها، وهذا الإطار لولا أن يكون سطح كيان القصة مستويا، يجعل من الشخصية أن تتحرك فيه باتجاه محدد ساعية بلوغ النتيجة المرجوة، وذلك الاستواء هو عكس الزخرفية التي تجعل الشخصية تتحرك في اتجاهات عدة ومستويات مختلفة.

إن بناء قصة يستوجب تأمل أسلوب الكتابة، وهذا الكلام صحيح إلى حد ما في القصة القصيرة، لأنّ هناك أساليب متعددة وتكنيكًا متعددًا أيضًا، أما القصة القصيرة جدا فتحتاج خيال خصب لا يتفرع ويتغلغل بين ثنايا كيان القصة، ونمو مباشر نحو النتيجة دون أعباء دلالة أو نزول إلى الجوهر أو سمو تدرجي نحو افق معنى معين، وطبعا ذلك الإطار التقني في القصة القصيرة جدا أصعب بكثير مما موجود في توأمها القصة القصيرة، والتي يمكن التشعب فيها واعتماد عوامل مساعدة تجعل واقع النص القصصي متراكب الكيان معماريا، وبزخرفية

تتيح للرمز استغلال أي مساحة ممكنة، فيما في القصة القصيرة جدا لابد أن يتبلور كل شيء بسرعة فائقة ويكتمل كيان القصة بملامح واضحة ومسلم بها، ويتوضح ملمح النتيجة رغم قصر المسافة وطبيعة سطحها الأملس، وهنا تكمن الصعوبة في تأهيل القصة بدعوى للنتيجة فيما هي تستقبل الصدمة، وذلك طبعا شاق وليس يسيرا.

بنية القص وهامش الحوار

اعتادت اللغة الحوارية أن تفرض نفسها على الرواية والقصة القصيرة، بل أن قصيدة النثر ما خلت في سياقها العام من تلك اللغة وان كانت شعرية، وطبعا ليس وجودها إجماليًا، إلا في بعض القصص التي تكنيكها أوجب ذلك، وعلى الغالب وجودها نسبيا، فيما في القصة القصيرة جدا يكاد ينعدم الحوار، وطبعا ذلك راجع لكون تكنيك القصة يعتمد على زواية قص أحادية، وهذا ما يجعل الشخصيات أحادية أيضًا، ولابد أن هامش الحوار أو انعدامه يكون مجيدا لتكنيك القصة القصيرة جدا، فهي غير مرتبطة في الجانب الاجتماعي بعموم الحياة، وتلزم تفاصيل مختلفة ومتفاوتة العمق والوضوح، وهذا يضع القصة القصيرة جدا في مأزق، فلا يمكن لحركة السرد السريعة جرف تلك التفاصيل أن تعجز التعبير عنها، وهذا لا يمكن في الاعتبارات القصصية، ويؤكد وجه الخلاف مع القصة القصيرة، ومادة الحوار اللغوي عادة ما ينوب عنها السرد لوجود توافق زمني، ومن جهة أخرى توافق مع اليات القص في القصيرة جدا، وتلك النيابة لا تمحو الحوار كليا إلا بعد إعادة صياغته سرديا، ولكن أحيانا تكون إشارة إلى جهة الحوار، فالشخصية الأحادية تنيب عن حوار شخصية أخرى مضمرة، مثلا أن الشخصية تذكر أن الشخص المضمر كان قد وأعده في مكان ما، فينيب الكائن الأساس عن الثاني ويشير إلى مقصد كلامه، وبذلك يمكن

للقصة القصيرة جدا في إطار حركتها السردية العالية السرعة من تبلغ نهايتها المفاجأة، وتبقى مي مسارها المحدد بزاوية قص أحادية، ويكن هامش الحوار ليس كما هو في القصة القصيرة قد يوجب ضرورة وجوده، أما في بناء القصة القصيرة والسعي النوعي للتكامل الفني، لا يؤثر عدم وجود الحوار، أو أن يكون هامشا يتحقق لمرة أو مرتين في أقصى حدوده، وطبعا عدم وجود حوار يكسب القصة متعة أكثر وجدية درامية وانجذابًا نحو النهاية الفاصلة بمفارقة تنهي السعي إلى النتيجة، وهنا تكمن روحية القصة القصيرة جدا وسمة المعنى القصصي فيها.

إن تهميش الحوار في القصة القصيرة جدا له أسباب موجبة، ترتبط بالفن القصصي في هذا الجنس، وطبيعي أن آلية القصة تحتاج إلى تناسب طردي يجمع المكونات، وطبيعة الحكاية في ذلك الجنس أيضًا هي مباشرة من الاستهلال الذي يلوح بأنه عتبة للسعي الحثيث لتحقيق النتيجة القصصية، والمكون السردي أيضًا لا يتيح للحكاية أن تتجاوز زاوية القص الأحادية، وبذلك تكون الحكاية محكومة بأن تمتاز بذات السرعة العالية، وأن تقوم بالدور المبتغى في الحفاظ على الإطار القصصي لجنس القصة القصيرة جدا، وبالتالي يكون تمتين الهامش الحكائي ووجود لغة حوار بمساحة واسعة صعب جدا، وهذا ما يكون مهما في الفن القصصي في القصيرة جدا، بأن تهمش الحوار آليا أو تستعيض عنه بصورة ضامنة لمحتواه، وذلك لابد له أداء

رصين في التكنيك وانتباه من قبل الكاتب أو القاص في التسمية الأصح، ولابد من يتمثل دور الأسس الأساس والثانوية أيضًا في عملية بناء النص، ولابد من ترصين الإطار القصصي ورسم ملامحه تماما، وبه يكون الفصل ما بين جنسين سرديين متشابهين في كثير من الوجوه، والقصة القصيرة جدا ذات نشوة ومتعة تتواصل معها، وتنتهي أيضًا بانتهائها، أما المتعة القصصية في القصة القصيرة قد تكون بعدية، وأعتقد أن الحوار المتواصل يفقد القصة قيمتها أن لم يكن قد أفسدها، فيما في القصة القصيرة جدا انعدامه أو تهميشه من العوامل التي تمنح القصة متعة ونشوة متواصلة، وكذلك يتمثل فيها عبر النشوة بعدا أستاطيقيا، وتلك الذائقة الجمالية قد يوجدها البعد الدلالي أو الرمزي أو اللغة الشعرية في القصة القصيرة، ولا يكون ذلك مباشرا كما في القصة القصيرة جدا، التي تمتاز بمباشرة تامة حتى في القيمة الجمالية.

المفارقة أو النهاية البديلة

إن القصيرة جدا لا تحمل نبوءة كما في الرواية أو تسعى إلى مفاوضة القارئ بمفترضات دلالية، وإنما القصة القصيرة تهدف إلى إشارة إلى بعد ثانوي في الواقع هو أهم من الواقع التقليدي، والذي هو أرسطي ينطوي على نسبة محاكاة كبيرة، وخلفه تأتي مباشرة بعد تخلي الشخصية عن هدفها الأساس، والذي يرتبط ببلوغ النتيجة والاحتكام إليها، وطبعا عنصر المفارقة هو صعقة أشبه بالتي تحصل مصادفة في الحياة اليومية، وهنا تتجلى ميزته كعنصر فعال داخل كيان القصة، ويؤدي مباشرة إلى إيقاف النشاط السردي العالي الحركة والبليغ الفاعلية في مساره المحدد، وبالرغم من أن تلك المفارقة تنهي القصة، لكن هي نقطة الإنجذاب إليها، وفي سياق المتعة القصصية في القصة القصيرة جدا، يكون للمتعة وجود مفاجئ، غير متسلسل مع حركة الحدث ويتدرج نحو الذروة، وليس المفارقة وحدة إمتيازية هنا، وإنما آلية بناء القصة القصيرة جدا هي تتمظهر فيها وحدات الحدث وفق ذلك الترتيب، والذي تكون المفارقة فيه في نهاية القصة، فيما في القصة القصيرة إن وجدت بذات الصيغة، فلا تكون بذات السياق، وإنما قد تكون في بداية القصة أو وسطها، وقلما تكون في نهايتها، لأنّ القصة القصيرة لا تسعى لذلك بل تتجنبه، وطبعا ستتأثر بنية القصة بتلك، فيما

تكون القصة القصيرة جدا أكثر هيبة وزاخرة بجمالية عالية، وبالمفارقة تكون لها نكهة جذابة وعبق قصصي حاد.
إن قيمة المفارقة في الأساس هي فنية، وليست هي عامل مساعد لإنضاج القصة وجعلها ممتعة، بل تشكل سياق فني أساس لا تكتمل القصة بدونه، وطبيعي أن القصة مجموعة مكونات متلازمة، والمفارقة طبعا ليست ثابتة التعبير، وبمساحة سردية محددة، وإن كانت على الغالب مساحته قصيرة جدا، كي يمكن أن تقابل البحث الذي تقوم به الشخصية عن النتيجة، مقابلة من جهة الشخصية غير استعدادية، لكن بكل الأحوال لا تؤثر على الإطار القصصي، بل هي كمفارقة اجتماعيا هي مغرية للتلقي، كونها غير مبذولة في ثنايا كيان مجتمعه، ولابد أن ينجذب بالتالي للقصة، وكما سيشعر برغبة الرجوع إلى بداية القصة للتمعن أكثر في علة المفارقة، وما للمفارقة من تكوين إغرائي يضفي على القصة القصيرة جدا رونقا ساخرا ليس كما هو معهود في السخرية العادية، وتندرا يثير الغرابة والاندهاش، وقيمة جمالية أيضًا يفرضها اعتبارًا من عدة مقومات، والقيمة الفنية للمفارقة هي ترتبط بالدقة المتناهية في توافق المفارقة مع إيقاف سعي الشخصية لبلوغ النهاية، وطبعا لابد من التوافق الفني المتناغم حتى مع إيقاع القصة، ومخالفة الإيقاع لابد أن تخلخله، وطبعا هذا لا يحدث كون القاص منذ البداية وضع نصب تفكيره أن يرسم ملاءمة النهاية، بمستوى حيوي يغني

القصة من جهة، ويجعل المفارقة حيوية التأثير في مباشرتها إيقاف بحث الشخصية عن النهاية الضرورية.

إن المفارقة أو الضربة التي تتيح للقصة القصيرة جدا، أخذ بعد مختلف كليا عن القصة القصيرة، حيث إن المواجهة من قبل المفارقة للسعي إلى النتيجة والهدف لتحقيقها من قبل الشخصية المقتصدة بوصف المظاهر، تكون إضافة إلى كونها ضرورة تكنيكية، هي أساس موضوعي، كان التفكير بها أولي وابتدائي، لكونها اعتبار مهم، ولأهميته يتكئ عليه إطار القصة القصيرة جدا، حيث بها يمكن التفريق إضافة إلى بعض الأسس بين القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة، وجماليا بها تبدو القصة أكثر تشويقا وإثارة ونكهة وتندرا، إضافة إلى البعد الاستاطيقي والذائقة الجمالية، وطبعا عامل أو مقوم من المقومات له مثل هذه الميزات، لابد أن له دورًا ونشاطًا في التكنيك القصصي، وهنا نؤشر أهمية العملية الفنية الدقيقة وسبيل التوظيف الأضمن، ولابد أن يكونا قد فكر بهما قبل بداية كتابة القصة القصيرة جدا، والقاص الجيد في هذا الجنس القصصي، هو من تكون خاتمته مستغربة وغير معهودة، فيكون إيقاعها أكثر ميزة وأبلغ في عكس محتوى المفارقة أو الضربة الأخيرة.

إن الضربة هي اللحظة الفاصلة في القصة القصيرة جدا، وهي دلالتها الأكيدة، وهي توقف حركة الشخصية ونمو الحدث نحو

بلوغ نهايته الواقعية، بنهاية من داخل مضمون الحدث، لكن تكون كلحظة صادمة تقابل القارىء، ولا يجوز أن تكون القفلة خارجية، فهي ستكون منفصلة وتمثل نفسها، ولا تمثل النهاية التي افترضت ضد الناهية التي يسعى اليها الحدث.

الكبسولة القصصية أو القصة الضامرة

طبعا لابد لأي جنس أدبي أن يواكب التطورات إجمالا، ولا ينقطع عن حركة الحياة وآفاقها، وبما أن أسرع إيقاع يشهده عصرنا الحالي، وعلى الأخص بعد أن عشنا الألفية الثالثة دون أن نتطبع كليا على ما قبلها، وبما أن العلوم تتطور فلا بد من مواكبة الآداب والفنون لها، ونتذكر أن الثورة العاتية لعلم النفس وعلى الأخص الفرويدي، قد أدت إلى ثورة أدبية وفنية، وحررت الآداب والفنون من قيود عرفية ودينية واجتماعية، ومن ذلك الحين في ثلاثينات القرن الماضي والتطور في المضمون الفني للآداب والفنون يشهد نشاطًا حيويًا بشكل مستمر، وبما أن هناك إيقاعا سريعًا جدا اليوم، وهو قد اختصر مساحة كبيرة في حياتنا، فمؤكد أن هناك استجابة طوعية من الآداب والفنون لمواكبته، وهناك دلائل مشهودة من الواقع المكتوب، فالمواقع الإجرائية هي جهة توثيق لنا، ومن جهة أخرى عرض للمادة المكتوبة، والملاحظ أن البعض يكتب ومضة وآخر يكتب كبسولة قصصية كما عبر النقد عن القصة القصيرة جدا لضامرة، والتي لا تجاوز طولها خمسة أسطر، وهذا تقريبا شرط نوعي وليس بفني، وهناك فارق بين القصة الضامرة أو الكبسولة القصصية والومضة، حيث القصة الضامرة تركز وعبر ذات الأسس على ما تركز عليه القصة القصيرة جدا في شكلها العادي والمتعارف، فيما الومضة جملة شعرية أو أكثر، وبما أن السياق

النثري فيه محكي وما يطلق عليه سرد نسبي، فإن الومضة ستبدو أشبه بقصة وليست قصيدة، لكن علميا يمكن للقصيدة أن تكون قصة شعر كما في سياق التفعيلة والنثر، فيما القصة القصيرة جدا على وجه الخصوص يصعب لها ذلك، ولابد عبر الاشتراط العلمي أن نضع كلا في موضعه، ويحدد إطار المكتوب أيضًا، وبما أن الومضة هي شعر فتحال إذن إلى الإطار الشعري تجنيسا، وأما القصة الضامرة أو الكبسولة فهي أن احتوت على نظام البناء الذي يجنسها قصصيا، فهي بذلك كما أسميناها هي قصة قصيرة جدا ضامرة، والتي قد أسماها المختصون في القصة القصيرة جدا بالكبسولة القصصية.

إن ملامح القصة القصيرة جدا الضامرة واضحة في الأفق الإبداعي اليوم، لكن دون تحديد تام أجناسيا، والبعض لا يكتب القصة الضامرة بتخطيط أولي والسعي على المحافظة على إطار تحديد الجنس والالتزام بالأسس ومقومات الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وأحيانا هناك عاطفة أدبية تبعد المادة المكتوبة عن الإطار، فتكون مثلا في مواصفات نثرية كومضة شعرية، وكما أسلفنا أنها قصيدة فيها محكي أو مسرود بنسب معينة، تهيمن على عوامل البناء وتفقد المادة المكتوبة أن تحدد في إطار جنس معين، فيما القصة الضامرة أو الكبسولة القصصية هي لا تخرج عن عوامل بناء القصة القصيرة جدا، بل تثبت ذلك عبر مقومات البناء، من لغة إلى زاوية قص واحدة، إلى شخصية

أحادية، وسطح أملس محدد التوجه، تتحرك عليه الشخصية لتحقيق النتيجة وحل العقدة، لكن المفارقة آليا توقف ذلك السعي، وفقدان أي مقوم أساس يؤثر على إطار الجنس، وهناك مواد أدبية مكتوبة هي بلا هوية، فيما كاتبها يجنسها عبر حسه الأدبي بجنس معين، والقصة الضامرة أو الكبسولة لا تختلف أبدا عن القصة القصيرة جدا، وهي توأم لها رغم اختلاف المساحة، التي ترتبط بإيقاع العصر ومقوماته، وطبعا القصة الضامرة كتبها كتاب كبار وذوو شأن عالمي مثل آرنست همنغواي وقبله كان قد كتبها الكاتب المعروف تشيخوف، وجبران أيضًا، وكذلك بورخس، وفوكنر، وكريس بالي، والأيرلندي جوليان كوف الذي برع في القصة القصيرة جدا إضافة لكتابته الرواية، وروبرت فوكس، والكندية اليسي مونرو، وأيضًا انريكي اندرسون من الارجنتين، وعزيز ينسين التركي، وحسب تتبعي لمن كتب من العراق بتواصل قصة ضامرة أو ميتا قصة قصيرة جدا، هم حسب تاريخ التجربة، إبراهيم أحمد وفرج ياسين، وحمدي مخلف الحديثي، هيثم بهنام برى، ابراهيم سبتي،زيد الشهيد، صلاح زنكنه، جمال نوري، صالح جبار، كريم حسن مراد، نهار حسب الله، حميد عمران الشريفي، عقيل هاشم، نصير السماوي وآخرون...

إن الكبسولة القصصية أو القصة الضامرة هي تمثل أعمق نقطة أدبية في روح العصر، ويمكن أن تكون وحدة تعبير أدبي

ليس تمثل فقط القصة القصيرة جدا، وإنما جميع الأجناس الأدبية، وهذه الصفة الأساس الميتاسرد، هي كما مشهود في التعبير الأدبي بنسبة كبيرة ضوئيا وبنسبة أقل ورقيا، أوسع مساحة شمولية أدبيا، والبعض يرى أن الكتابة السردية قد وصلت مرحلة (النص)، والذي هو متطلب أدبي صار من الضرورة أن يفرض نفسه، لكن طبعا مهما تحرك النص المفترض إلى الأمام لابد أن تبقى اليات العمل الأدبي مستندة إلى إطار كتابة ثابت ولا يتزعزع، وليس دفاعا عن الأجناس الأدبية ما نقر به، بل من المؤكد مهما اتسعت مساحة النص المفترض لابد أن يرتكز على بناء فني، وطبعا النص المفترض سيبقى محلقا كمفهوم، فيما اليات عمله الفنية هي ثوابت لا يمكن أن نختلف على إطارها الفني ومنظومتها الإجرائية، ومفهوم النص الذي الحت عليه جوليا كريستيفا، أعتقد من الصعب تكريسه أدبيا، لأنّ مفردة (نص) تبقى غير تامة، ورغم تمادي روح العصر في إتاحة أقصى ما يمكن لها من حرية، طبيعة الكتابة الأدبية أنها تعتمد نظامًا تامًا وثابتًا، وبالرغم من أنه يمكن التغيير الفني داخل إطار النظام، لكن هذا لا يخلخل الثوابت أو يربكها، ومن هنا كانت القصة الضامرة ليست نصا مفترضا، بل هي نص مجنس ويعتمد أسس وآليات بناء محددة، ورغم عدم انتشار التسمية وإتاحة مساحة إيجابية مناسبة، وتكون قد أمكنت التلقي وعلى الأخص الضمني، من بلوغه اليقين الموضوعي

واعترافه بذلك، ولولا الطبيعة الالكترونية للأدب السائدة وإتاحتها للنص المفترض أو التسميات الظنية من التموضع والتعريف عن كيان المادة، لكان للقصة الضامرة أو الكبسولة الأدبية أن تمر بالتمظهر الطبيعي والواقعي والموضوعي أيضًا، ولابد من ذلك كما أعتقد، حتى نضمن للأدب المكتوب إلا يمر من خلال قناة فوضى النص المفترض وتضيع المعايير وتفقد الأجناس الأدبية سماتها الفنية وملامحها واعتباراتها التاريخية.

وحدة الإيقاع القصصي

شكلت وحدة إيقاع القصة القصيرة جدا تناغما بين ما هو إيقاع خارجي يمثل مظهر الحدث، وبين إيقاع مقابل له هو ممثلا للمضمون القصصي وجوانبه في المشاعر والوجدان، وطبعا لك إيقاع منهما انعكاس، فالإيقاع الخارجي هو يمثل وحدة حدث، وهنا يكون انعكاسه يمثل روح عضوية، أي هو يعادل ما في الحدث من تفاصيل بكل تعددها، وفي كل الأحوال بما فيها، وحتى وحدة الزمن في الحدث تتعادل مع الإيقاع، وذلك بجملته يمثل واقع زماني ومكاني، وتلك في الزمان والمكان وحدة زمنية معينة، وهي تمثل حقيقة معينة في القص، حيث أن أي قصة تقدم استهلال يمثل حقيقة بشرية، وتلك الحقيقة تتطور جوانبها دون تأثر، لكن في النهاية البديلة يكون الزمن لا يقف ويعود إيقاعها، بل يكون دائري، ليكسب تلك النهاية، حيث يبقى الإيقاع ذاته هنا، حيث أن النهاية من داخل الحدث تولدت منها، وهنا نقف في تفسير علمي خارج هدف الإيقاع، حيث لو لم تكن تلك النهاية وجدت الزمن لم يكن استدار، فهي تبحث عن نفس خارجي لها، وهذا اعتبره أشكال معيب أيضًا، حيث تكون النهاية البديلة من جهة والحدث من جهة آخر، والزمن أيضًا يكون هناك زمن اولي وأساس وهناك زمن جديد يقابله، وهذا يخلل إطار الجنس، وهنا ما قصدته أشكال ويعاب أيضًا، حيث جنس القصة القصيرة جدا سيكون ليس بمعيارية، بل يكون متعدد

السياقات، وهنا نقف على أشكال علمي، ولا أريد أن نوسع الفكرة، فانتقل إلى الإيقاع الداخلي، وما فيه من جوانب حساسة، حيث هنا أمر أصعب من الإيقاع الخارجي، فالجوانب النفسية والعاطفة والمشاعر والوجدان، لا يمكن أن تحتاج من تفسيرات كما فسرنا إيقاع الخارجي، حيث ليس بشكل حدث، ولا مشهد ملموس، بل هنا دواخل شخوص الحدث وعواطفهم، وما في مشاعرهم من أفكار -رغم أن القص القصير جدا، هو ليس يحتمل من تلك الجوانب الداخلية إلا ما هو ضروري-، وتلك الحزمة من العاطفة والمشاعر والأحاسيس، تحتاج نوع من الإيقاع أبعد وأعمق بكثير من إيقاع الخارجي، وصيغته هي ليست كما صيغة الإيقاع الخارجي، بل هي تقابل تلك الصيغة، كما أي فرد بشري، فله واقع خارجي، وهناك مشاعر داخلية لا تبتعد كثيرا عن ذلك الواقع.

إن القصة القصيرة جدا نسق أدبي يختلف كثيرا عن غيره، حيث نفس ذلك القص فيه ندرة فنية عالية، ترتبط بما ليس بالبال البشري، وذلك الأمر ليس بشكل مباشر كما الإيقاع الخارجي، بل هناك دور حيوي في الإيقاع الداخلي، فهو يراعي ذلك النفس القصصي القصير جدا، وذلك أمر موضوعي إلى ما، حيث جنس القص القصير جدا هو أشبه حقيقة تنقلب على نفسها، وهذا يتفرد به هذا الجنس فقط، ولن تجد جنس آخر يملك تلك الحقيقة، فهي طاقة نوعية مختلفة إلى حد كبير، وما

يكون في إيقاعها الخارجي أو الداخلي، فهما لا يخرجان عن الفكرة التي أشرنا لها في الحقيقة التي تنقلب على نفسها، وكل منهما هو له وظيفة نوعية اذن، وليس في توظيف أقل مما نراه، بل على العكس هنا لابد من طاقة معادلة للفكرة.

إن تفسير إيقاع القصة القصيرة جدا هو يحتاج وجهة نظر دقيقة، ولابد من تفريق بين إيقاع الجنس القصصي وبين غيره، رغم أن تشابه بين إيقاع هذا الجنس وإيقاع القصة القصيرة والرواية أيضًا، لكن في هذا الجنس الشخصية تحكم، ويتشكل الإيقاع القصصي القصير جدا (من حركة الشخصية بالأحداث في المكان إذ أن الحركة عنصر جوهري في الظواهر جميعها)[6]، حيث هي جهة التحكم كليا.

إن الإيقاع يمثل معنى واسعا أو انعكاسا لشكل يتكرر، وكل تكرار هو بوحدة زمنية وإيقاع يختلف عما يليه وعما سبقه من تكرار، وللإيقاع تمثيل انعكاسا يدخل في تفسير صدى مضموني، لكن هو يكون افتراضيا ببعد فيزاوي، بالرغم من كونه صدى لا أكثر للفعل، وليس هو فعلا بذاته، وهنا يكون وقع فلسفته الفيزيقية، أي هو يشكل مضمونا علميا إن صح التعبير عنه، وليس هو بذاته مثال مادي للفلسفة الفيزيقية، فهو انعكاس للفعل الفيزيائي، وليس هو بذاته، والفعل لابد له من جوهر

---

[6] الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة - سعد عبد العزيز - المطبعة الفنية الحديثة القاهرة – ص 18.

انسجامي، وينظم ذلك الجوهر الانسجامين تعدد ذلك الفعل، أو أن تكون قد تدخل فيه عدة حركات مختلفة، لا بد من وسيلة لتحقيق الانسجام بين تلك الحركات، ولابد من سبب لا براز التنوع الحركي، وهذا الدور الحيوي للأيفاع الفيزيقي، والذي يسميه البعض إيقاع الحياة.

اخترنا نماذج قصصية تتوافق مع ما طرحناه من آراء شبه علمية، في إطار المادة القصصية في القصة القصيرة جدا، وتعمل بتكنيك قصصي هو مستنبط من آليات القص في هذا الجنس، الذي أكدنا وجود معيارية له في الجانب التجنيسي، وإطار تام ومتكامل المواصفات، وطبعا إننا مع الفكرة الموضوعية التي تبلغ مساحة مضمونها علميا رغم أنها مادة أدبية، وأقصد بذلك في السياق الفني للمادة الأدبية، ونشير أيضًا إلى أن علمية الأدب هي قد سبقت المسعى المعلمي، وهي أكثر جدارة منه، فجول فيرن قبل قرنين من الصعود إلى الفضاء كتب قصته (الصعود إلى القمر)، وذلك لابد أن يعطينا دافعًا إلى البحث عن يقين المادة الأدبية، والوقوف على عتبة ذلك اليقين يجعل التفكير أكثر سلامة وصحة، لذا اعتمدت النماذج الخالصة هنا في فضاء القص العراقي بدلالة أو هنري، الذي اعتبره مثالًا خالصًا للمقارنة بين القص القصير جدا لديه وبين المادة المقابلة لها، واعتقد بأن السعي الذي خططت له عبر منظور تفكير طويل، كان سليما وبلغ عتبة ذلك اليقين، وطبعا من قبيل

الصدفة أن من دفعني للكتابة، لم يكن الجانب الإيجابي، والذي تشكل النماذج التي اخترتها مادته المقنعة، بل كثرة ما يكتب تحت يافطة القصة القصيرة جدا، وهو خالي من اليقين والدقة، وهو ليس إلا منتج ظروف إلكترونية وعاطفة اجتماعية، ولم يبلغ اليقين أبدا، وطبعا تأملت ومن ثم قارنت بعد أن رجعت إلى أصول القصة القصيرة جدا، وباستمرار مخلص ودقيق صرت اؤسس لحيثيات هذا الجنس، وحددت ملامح عناصره، دون أن اهتم لتجارب نقدية أجدها لم تبلغ اليقين، وهي تعاملت مع ما مكتوب وإحالته إلى هذا الجنس، ولم أتعامل معها مباشرا، بل أكدت عدم صحة نتائجها عبر ما طرحت من مادة خالصة، هي تعكس الأطر الموضوعية التي بلغت عتبة اليقين والموضوعية والمنطق العقلي، وتعاكس كليا ما طرح من أطروحات اعتمدت نصًّا طارئًا ولا ينتمي لتاريخ الجنس، ولا فيه منطق كتابة تجنيسية، بل إن أغلب النصوص التي اعتمدتها بعض الكتب القليلة جدا، هي تقريبا أجناس أدبية ضامرة وتداخلت عبر إمكان ما أتيح من خلال اللغة الأدبية، وهذا طبعا أتاح للكثير ممن يكتبون ذلك النص الأدبي اللغة والشخصي الدافع، أن يعتقدوا بصحة تجنيس ما كتبوه، وقد انتشرت في الكثير من المواقع الالكترونية مواد أدبية سميت جزافا بقصة قصيرة جدا.

وأيضًا كانت هناك (الومضة) والتي هي تقريبا توأم مشوه للهايكو، وليست هي أخت حصينة للقصة القصيرة جدا، وطبعا في إطار المعرفة والوعي لا نجد صحة لذلك، ولا يمكن أن نجانب علمية الوعي ودقته وتحديد أهدافه، وطبعا الومضة وغيرها مما يكتب هي خالية من البلاغة القصصية، وليس فيها تلك النكهة التي نسميها نكهة الإمتاع في القصة القصيرة جدا.

ملاحظات حول مغالطة الومضة

أجد ما سنتكلم عنه قد أوجد أمرا مؤسفا، ففي إطار جنس القصة القصيرة جدا، يكون ما أوردناه مصاديق فنية تامة، وكذلك هو دليل معتبر لا غبار عليه، والفصول القصيرة هي غنية وكل منها يوضح بعد احد أسس البناء بشكل كامل وإيجاز، بغية تحديد دور تلك الوحدة الفنية، ولابد أن نقول في سياق الإقرار إننا اعتمدنا على تجربة أول من كتب القصة القصيرة جدا، وطورها تدريجيا، حتى بلغت مرحلة كمال إطارها التجنيسي، وقصة أو هنري بالنسبة لنا هي وجه مقارنة مع أي قصة أخرى، والتوافق الفني معها هو دليل على أنها من ذات الجنس، وطبعا مسألة طول كيان المادة القصصية مرّ بتطورات مراحل متعاقبة، ففي ظروف كتابة أو هنري كان حجم القصة القصيرة جدا تقريبا يعادل أكثر من قصة، وكلما تقدمت الآداب بدعم من العلم، تقدمت القصة القصيرة جدا بمواكبة روح العصر، واليوم مساحتها أقصر بكثير، والمساحة في هذا الجنس في إطار طول المادة المكتوبة، تتناسب مع مساحة القصة القصيرة طرديا، فقد تغير شكل كيان القصة عموما وضمر نسبيا، وفيما عدا الطول، هناك إشكاليات في ما يوصف من مكتوب بأنه أمثلة كتابية من هذا الجنس، وأحال البعض اللغة الشعرية إلى القصة القصيرة جدا، فيما هي تتقاطع معها، لأنها لا تسعى إلى مستوى رمزي أو دلالي، ولغة القص أرسطية مرتبطة بزاوية

القص الواحدة من جهة، ومن جهة أخرى لا تحتمل لغة تجري بسرعة البرق لبلوغ النتيجة، ولا تهتم الشخصية المشهودة إجمالا بما ليس على سطح كيان القصة، وليس للغة الشعرية أي علاقة مع ذلك الجنس، ولا يمكن اعتماد توظيفها لتعارضه مع أغلب الأسس، والأمر المؤسف أن هناك وجهة نظر نقدية غير مقنعة ولا منبثقة من كيان هذا الجنس، تدعي بن الجنس فيه ملامح شعرية، وهذا الحكم اعتمد على مواد تقع بين القصة وقصيدة النثر التي يمكنها أن تسرد جمل شعرية، وبعد تطور هذا الشكل الكتابي، لم يجد خانة تجنيس له فسمي (الومضة)، وطبعا تتعارض مادة الومضة إلى حد ما مع القصة القصيرة جدا ولا تتفق مع عوامل أو أسس البناء في القصة القصيرة جدا، ولا يمكن تجنيس الومضة إلا إلى قصيدة النثر، ويمكن الإقرار بأنها مادة شعرية، وما يتعلق بالمستوى السردي في الومضة، فهو في أقوى الاحتمالات يمكن اعتباره مقطعًا من قصة قصيرة، وعلى وفق طروحات جوليا كرستيفا حيال مفهوم النص وأبعاده، يمكن القول بوجود نصوصية في مادة الومضة، أي يمكن أن تكون نصًّا جزئيًّا صار نصا لوحده، عبر الية كتابة غير مجنسة، ومن الخطأ الفادح إدراج الومضة ضمن أشكال الكتابة في القصة القصيرة جدا، لأنّ المقومات جميعا وكما أسلفنا في جنس القصة القصيرة جدا تتعارض كليا مع فن كتابة الومضة، وإن أقحمت الومضة في كيان قصة قصيرة جدا

أبطلته، وصار فنيا يجنس على أنه قصة قصيرة، وطبيعي في إطار النصوصية، لابد من توافق فني وإلا تتعارض الأشكال الكتابية، ويحال كل منها إلى ما يتوافق معه، ولا أريد أنا شخصيا أن أضع الومضة خارج مدار القصة القصيرة جدا، وإنما اتبعت موضعيا الخلاف الحاد بين مجمل أسس بناء القصة القصيرة جدًا والومضة، والتي أؤكد أنها سياق شعري اعتاده البناء النثري داخل كيان القصيدة، ولي أن أؤكد أنه لا غير ذلك يرد مورد صحة أبدا.

حركة الزمن الدائري

تشكل البنية الفنية في القصة القصيرة جدا اعتمادها الحيوي على وحدة زمن يمكنها تغيير النتيجة النهاية التي تسعى إليها الشخصية القصصية في جنس القصة القصيرة أو النوع السردي الثالث في الجنس الأدبي السردي، وتلك الصيغة التي تحتاج إلى مهارة فائقة ليس أي وحدة زمن تتمكن من ذلك، وكذلك نشير إلى أن البال الأدبي للقاص لا يبقى مشغولا بالتفكير بوحدة زمن أكثر من مضمون قصته، لذا لابد من أن نوضح له أكثر من غيره أي الوحدات الزمنية التي تقوم بالدور الفاعل في تغيير النهاية، وأشير إلى أن وحدة الزمن الدائري هي الأكثر كفاءة في تحقيق المطلوب في الفن القصصي القصير جدا، ولا يمكن لوحدة زمن غير تلك الوحدة تنفيذ المهمة المطلوبة.

تشكل حركة السعي المباشر لتنفيذ القصة القصيرة جدا المسار الأفقي والثابت وحدة الزمن، فكيف إذن نقوم بخلق نهاية بديلة تغير النتيجة التي سعى إليها المضمون القصصي، وهنا نقف على نصية منعرج حساس وخطير في التفسير الفني للقص القصير جدا، حيث الأمر يستوجب التدخل عبر المفاهيم الزمنية لدعم الوحدات الفنية، وما يقوم به القاص من مفهوم فني استبدل به مفهوما سابقا، قد لعب الدور الحيوي في بعدم تغيير بنية الكتابة من جنس أو نوع إلى آخر مجاور له، ووحدة الزمن الدائري تفسر لنا بمفهومها المظهري مباشرة وجود التغيير

المناسب عبرها، فهي لا تملط طاقة سحرية في نوع وحدة الزمن التي تتصف بها، بل تلك هي الطبيعة الفنية لوحدة الزمن تلك، والتي عبرها يمكن تأهيل نهاية بديلة وجديرة للقصة القصيرة جدا.

تقدم لنا وحدة الزمن الدائري نوع من الدعم لا يوجد هناك من ينفذه بإرادته، ولا يمكن إحالة تلك الجدوى الفنية للمؤلف الذي كتب المادة القصصية، بل نحيل ذلك إلى السمة الفنية التي يتمثل بها الزمن الدائري، حيث من طابع وحدة الزمن الدائري الدوران وعدم خلق حد نهائي للنتائج، واعتماد تفسير زمني ينفي عنه إثر الماضي ولا يتيح نفسه للمستقبل ويتوافق مع الآنية النصية، وهذا صراحة أقره كاشتراط ملزم، فإذا كانت النهاية البديلة مستقبلية خلقت الكتابة لنا ذلك الخلل في التوافق المضموني والزمني أيضًا، والإرادة القصصية هي حاضرة، حيث أن الشكل القصصي آني، وذلك (الشكل الوحيد لظاهرة الإرادة، وليس المستقبل أو الماضي. فهذان ليسا سوى مفهومين، يوجدان فقط في ترابط واستمرارية المعرفة)[7]، وهنا تكمن فركة أشكالنا على التدخل الخارجي سيان من الماضي أو الحاضر، حيث هما معاني داخل الآنية القصصية ولي خارجها.

من المهم جدا أن يراقب المؤلف وحدة الزمن لديه وبمن ترتبط، ولابد له من ربطه بآنية النص، ولا يجوز له استغلال وحدة

---

[7] البصيرة – خطاب بورخس النقدي – اعداد محمد يونس – دار امل الجديد.

الزمن أبعد من التاريخ الآني، فهي ستستوجب لسانيا لغة خاصة، قد توسع المجال اللغوي ابعد من واقع الفكرة الأساس، وهذا ما يجعل عدة وحدات زمن كل منها تحكم موقفها، وصراحة ذلك ليس لصالح النص القصصي القصير جدا بل لصالح الفن القصصي، وتجنب ذلك التعدد ضروري جدا، فجو القص القصير جدا بلا تغيرات زمنية أو زمانية، وعادة ما يكون هناك زمن يتحول من المسار المباشر إلى الدوران في حصول النهاية البديلة.

ضرورة البرهة القصصية
البعد الزماني للحدث

لكل نوع كتابة سردي أو جنس أدبي في مجالات السرد لغته الأساس، ولابد من أجواء لتلك اللغة أو من وجود معين، وللرواية أجواء عدة لا تقف عن أحدها إلا لضرورة ملحة تحكم أجواء اللغة، أي البعد الزماني للغة، والقصة القصيرة تحكمها عدة أجواء أيضًا، لكن فقط القصة القصيرة جدا لابد من جو واحد يحكمها، وهو يتمثل بجو الآنية، فالشخصية القصصية تريد أن تفسر لنا وضعها في لحظة معينة، ولا تريد أن تقول لنا غير ذلك، فهي معنية تماما بلحظتها الحاضرة، ولا علاقة مباشرة لها بالماضي أو المستقبل، وإذا وجدت تلك العلاقة لسبب ما فلن تكون إلا من خلال تلك البرهة القصصية أو اللحظة الآنية، فهي قوسي الزمان اللذان يحكمان واقع القصة، ولتلكما القوسين الدور الفاعل في إحكام زمان القصة وعدم انفراطه.

تمثل البرهة الزمانية وحدة توقيتا ينحصر خلاله نشاط الحدث القصصي، ويكون بالتحديد عالم الحدث يمر من خلال تلك البرهة والتي لا تستمر عادة وقتا طويلا، بل بما أنها برهمة فهي توجز لنا ما وسع من تفاصيل وبالصيغة الخبرية كي يتمرأ مشهودا أمامنا الحدث بكينونته وكيفيته، ويحكم النص القصصي القصير جدا هنا نفسه بتلك البرهة، ويتنفس من خلالها وبها إرادته الزمانية، وتستجوب صيغ الكتابة في نوع أو

جنس القص القصير جدا (مراعاة الشرط الأساسي للأدب ذلك الشرط الذي بدا فيه أي لجوء إلى داخلية الكاتب انما هو خرافة محضة)[8]، وسلطة نظام الكتابة في القص القصير جدا صلبة جدا حتى في المفهوم الأدبي، وليس كما يتوهم البعض من أنها لينة ويسيرة، فالمفهوم الأدبي من اشتراطاته مراعاة جو الكتابة كي يتحقق المنطق العام.

اعتقد من الداعي جدا أن تكون اليوم القصة القصيرة جدا تلك البرهة الزمنية السريعة الجريان الحدثي، والتي ما أن تلوح لنا بوجود حد نتائج أو تكون النهاية قد لاحت، فسرعان ما تقوم باستبدال تلك النهاية التي لاحت شبه مرئية، وتكون هناك نهاية لو تبدو لنا، بل هي على العكس ما لم يدر بخلدنا هي ستعبر لنا عنه، ولذلك التعبير إثره، كون البعد الزماني قصير فنصطدم بذلك التغيير، ولو كان واسعا ومتعدد الأجواء لاختلف شعورنا به وربما تشتت، ولا نشعر بأثره علينا بذات الصيغة التي كان عليها في البرهة الزمانية التي تحصر أفق الحدث بين قوسيها، وصراحة لا مجال لفن الكتابة أن يتسع ويتشعب ويتجاوز قوسي البرهة الزمنية، فذلك سيستوجب الخروج من إطار التجنيس والدخول في إطار جنس مجاور، وتلك الصيغة العصيبة في فن النوع القصصي أو جنس القص القصير جدا، والتي تجعل هذا

[8] الأعمال الكاملة القسم الخامس– رولان بارت – ترجمة دكتور منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – ص 77.

النوع من الكتابة يحتاج معاقدة نوعية مع الكاتب، والتي تجعله أن يكون ابنا للحظة أو البرهة القصصية، ولا أقصد بالبرهة ذلك الحجم القصير في الشكل، فالبرهة أحيانا تستوجب عدة صفحات وهذا ما كان في قصص أو هنري واليس ميرنر، وفي أحيان أخرى تكون اقصر بكثير، إذ لابد من تفهم ما نعني بالبرهة، فهي ليست ذلك الشكل الكتابي وإنما مضمون حياة القصة الزماني.

المصادر

1- عصر الرواية – د محسن جاسم الموسوي – مكتبة التحرير.

2- النقطة والدائرة – طراد الكبيسي – دار الشؤون الثقافية.

3- في لغة المنهج وكلام المنهجية – د رحمن غركان – المدينة الفاضلة.

4- فن كتابة الاقصوصة – ترجمة كاظم سعد الدين – الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العامة-.

5- جدلية الزمن – غاستون باشلار – ترجمة خليل احمد خليل – دار افاق للنشر.

6- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة - سعد عبد العزيز - المطبعة الفنية الحديثة القاهرة.

7- البصيرة خطاب بورخس النقدي – اعداد محمد يونس – دار امل الجديد – ص33.

8- الاعمال الكاملة القسم الخامس– رولان بارت – ترجمة دكتور منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري.

الفِهرَس

•••